فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

الدكتورة أميرة حلمي مطر

الناشر
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)
عبده غريب

فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

الكتـــــاب : فلسفة الجمال
(أعلامها ومذاهبها)
تـــأليـــف : د. أميرة حلمى مطر
تاريخ النشر : ١٩٩٨م

الناشـــــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية
المركز الرئيسى : مدينة العاشر من رمضان
والمطـــابـــع : المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧
الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون
الدور الأول - شقة ٦
ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨
التـــوزيـــع : ١٠ ش كامل صدقى الفجالة (القاهرة)
رقـــم الإيـــداع : ٩٧/١٥٠١٢
الترقيـم الـدولـى : ISBN
977 - 5810 - 92 - 2

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى أجمل صورة رأتها عينى
من كان حنانها يبدد وحشة نفسى
ووجودها يضئ دنياى
إليها وهى فى أعز جوار
إلى أمى الحبيبة

أمــــيرة

تصدير الطبعة الأولى

قديماً قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صراع الفلسفة والشعر هو صراع جوهرى أبدى في نفس كل مفكر [1]. ولعل المقصود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما ينتهون فى حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتجول فى أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريخ هو المعروف بعلم الجمال، فكما تضئ الفلسفة رؤية كل هؤلاء فإنها تستضىء أيضاً بما يصلون إليه من نتائج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقدبسه كما لو زان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنما لحظات فكر الفيلسوف كلحظات إبداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للجديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بندتو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات مشكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الاطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدما من دانتى ولا جوته أكثر تقدما من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتى تفوق على أصحاب الرؤى Visionarics فى العصور الوسطى وشكسبير على كتاب المسرح الإليزابيثى.

---

[1] أنظر أفلاطون .

وبناء على ذلك لا يمكن أن نعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فـن، أدنـى شـأناً مـن فـن الشعوب المتحضرة حين يكون حقاً مطابقاً لانطباعات الرجل البدائى [٢].

وبعد، فهذا هو بعض مجهود الفلاسفة الذين لابـد لـدارس الفلسـفة والفـن أن يقـف عندهـم وقفة تريث وتمهل لما لهم من تأثير فى توجيه الفكر المعاصر فى اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمى مطر

[2] Croce. Benedetto. Aesthetic. Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York. 1958 pp. 137.

مقدمة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان.

ففلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضيء جوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلى للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنسانى.

وقد تستقل لغة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا السعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالإيديولوجيا فى فلسفة الإجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعا من أهم فروع التخصص الفلسفى فإنها تتصل اتصالا وثيقا بنقد الفن وتاريخه.

وفى هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقترب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفى فى أدبنا المصرى الحديث لتتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرنا.

وفقنا الله للخير

أميرة حلمى مطر

الدقى ١٩٩٧



رأس لتمثال الإلهـة أثينـا لفيديـاس
عـــام ٤٣٨ ق.م
المتحـف الوطنـى فـى أثينـا

الباب الأول

العصر اليونانى

الفصل الأول

نظريات الفن والجمال
في القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليوناني وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى :

لعل خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال فى العصر اليونانى هو ذلك المنهج التاريخى الذى يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخى والاجتماعى والسياسى فى هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليونانى وخاصة الأثينى تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففى نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية فى أثينا وعمل بُناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية فى شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد فى القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجده يبدأ دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليونانى ـ فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الانسان بأنه النمط العتيق Archaic الذى ارتبط بالعصر الحجرى القديم الذى عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد ـ وقد تميز الفن فى هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها ـ ولم يعرف الانسان فى هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش فى مجتمع قبلى بدائى فى جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثانى: فهو نمط فن العصر الحجرى الحديث Neolithic art وفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان ـ وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التى قامت على ضفاف الأنهار فى مصر وبلاد النهرين [1] وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجرى الحديث ـ النيوليتيكى ـ ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد فى وجود النفوس والآلهة وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد فى وجود عالم إلهى مقدس.

---

(1) H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسي وبالقواعد الثابتة التى لايسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح فى الفن المصرى القديم وهو الفن الذى سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به فى محاورة القوانين (٢).

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والمسينية والتى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يختلط بالطقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أوعندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحرالذى اتخذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالخبرة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتتبع فى الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء (٣).

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثال يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد اريستوفان هذا الرأى حين ينسب للشاعر موازيس Musaus فن الطب كما نسب لأرفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح. (٤)

---

(2) Ploto. laws II 656 D.

(٣) أفلاطون: محاورة فايدروس – ترجمة عربية للمؤلفة.

(4) Aristo phahes, Frogs. 1030.

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيثاغوريين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية.

ب ـ النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيثاغوريين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير فى جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى ـ وعلى العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية ـ كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديا إذ كانت التراجيديا من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسو فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرباً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديا المجددين فى الشعر الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تأباها أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحانقة على ترف أثرياء التجارة المسرفين فى التنعم بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره

من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بنــاء علــى التخصص فى دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقــد وجـد مـن مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة فى الفــن خاصــة السفسـطائيون والخطبـاء وعلـى رأسـهم القيداماس Alcidmas الـذى تتلمـذ علـى السفسـطائى جورجيـاس وكـان أكـبر معــارض لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب الرأى الذى يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران وبتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى الخطباء والسفسطائيون الرأى الـذى يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقيــة أو الدينية.

جـ ـ الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيـد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عــن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدى مـن الـتراث فقـد ارجعـوا القيـم جميعـاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى ـ وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفـن علـى أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقدس كذلـك وضـح لهـم أن القيـم الجماليـة يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلافا الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمـون لتـاريخ الفـن صـورة لمـا سـوف يظهـر فـى أواخـر القـرن التاسـع عشـر مـن نزعـة إنسـانية وضعيـة ومـــن اتجـــاه نحـــو التأثيريـــة أو الانطباعيـــة impersionism التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتى طـالبت بأن يكون معيار الجمال فى التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc) (٥) .

ويمكننا تتبع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائى هذا العصر، بروتاجوراس الأبديرى وجورجياس الليونتينى.

---

(5) A. Hauser: Ibid. p 166-197.

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بـدأت تنتشر مـع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلى الانسان ـ فعبارته: "الإنسان مقياس كل شئ" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف مـا يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليسـت ثابتـة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهى وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواضعاتهم ـ فالفن مفهومـاً علـى هـذا الأساس هو نشاط لايكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثـال مطلـق للجمـال ولا هـو هبـة الآلهـة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بـالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعانى السياسية للخير والعدالة كلهـا قابلـة للتعليـم وموزعة بالتسـاوى بيـن جميع الناس [٦] ويرى بروتاجوراس أن أى رأى مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحـق ما دمنا قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعى أن ينشط البحث فى وسائل الاقناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فـلا غرابة أن تشهد الخطابة عصراً مـن أبهـى عصورهـا إذ صـارت أداة الاقنـاع التى أعتمـد عليـه أشـهر الفسطائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية فى الجمال الفنى فى الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية فى الخطابة وتتلمذ علـى أنبـادوقليس وتـأثر بجـدل زينون، وترك مؤلفات فى فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية فى الجمـال مسـتقلة كـل الاسـتقلال عـن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

---

(٦) Platon: Protagoras 320.

فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلى الذى يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذى يلعبه الجمال الفنى فى التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة فى القرن الخامس ق.م . ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة فى التأثير على الجماهير، حتى ليمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعرى الذى تركه هوميروس وهزيود وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث فى الانسان وحياته الأخلاقية والسياسية (٧).

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان الخلف" لبيان استحالة إثبات الوجود واللا ـ وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما (٨)، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية فى صور ة أسطورية فى مؤلفيه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء فى مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة " Logos "، فى النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التى تسلب الانسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر فى النفس البشرية.

يقول جورجياس إن فى اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقناع العقلى بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان فى هذا الرأى سابقاً على أرسطو فى قوله بأن للشعر التراجيدى تأثيراً فى النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء فى الشعر أو فى الخطابة أشبه فى رأى جورجياس بأثر الدواء فى الجسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف فى استعماله أضر به.

---

(7) W. Yaeger : Paedeia IP 27.

(8) Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال ـ فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المثال الذي وقع في حب تمثاله الذي صنعه بيديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثر عند رؤية الجمال التي يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم في الفن" (١) ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطي الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع" (٩).

وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتقنت الالهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزيود (١٠) قوة الخداع هذه فتصورها الإلهة التي لها القدرة على خلق التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهي عنده نصف إلاهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولية، تلك العناصر التي شاركت في تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية في الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذي قامت عليه، ذلك الفن الذي صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة (١١). ولما كان هذا الفن لا ينطوي على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بانه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعده من مدينته الفاضلة، يقول موضحاً هذا الرأي فيما يتعلق بالشعر الذي يتلخص في المحاكاة.

---

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220 pp0-231.

cf. also. M. Schuhl, Platon er l'art de non temps. p 82-85.

(٩) أنظر : د. عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان ص ٧٥.

cf. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

(10) Hesiod. Theog v, 224.

(11) Plat, Gorgias, 46 2b-400.

ذلك لأن المحاكي لا يحاكي الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند في محاكاته على علم ولا حتى على ظن فيما يتعلق بعلة الجمال أو القبح أو الأشياء التي يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء (١٢).

وعلى هذا النحو يمكن أن نتتبع الجانب النقدى فى فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذى كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة فى الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعبر عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيثاغوريين وسقراط، فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسي للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

د ـ النظرية الفيثاغورية في الجمال :

رأى فيثاغورس الذى عاش فى القرن السادس ق.م أن النظر العقلى والمران بالعلم الرياضى أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط في محاورة "فيدون" أن الفلسفة هى أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل. (١٣)

وارتباط التأمل الفلسفي بالتذوق الفني للموسيقى الذى تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه فى الجمال الفنى. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas" (١٤) التى ألفت فى مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسى.

وانتهى فيثاغورس من تحليله الموسيقى إلى وضع تفسير عددى لأنغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارمونى) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضى بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته فى توافق الأصوات الهارمونى على الأجرام السماوية نفسها.

---

(12) Rep X. 598, 606.

(13) J. Burnet. Greek Phiols p 42.

(14) Les péans de thélétas, porphys V. p 32. ef.
J. Zafiropulo: Anaxagoras introdctuin p. 210.

ولعل فكرة الائتلاف ـ أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين فى الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق فى الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ. (١٥).

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف فى النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضى بين النقيضين واعتمد فيثاغورس فى البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام (١٦). وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها فى الواقع الاجتماعى لمدينته الأصلية ساموس التى هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحنت الأوليجارشية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم فى بادئ الأمر بدور الوساطة التى تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف فى الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون (١٧).

وفكرة ائتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضى يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية فى صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالى كثير من فنانى أثينا فى مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول (أسخيلوس) الذى كاد على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية واطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية (١٨) وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته فى أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد فى الوسط بل اعتبر تقدم الانسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة تقدمه فى الفترات التى عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية الخالدة.

---

(15) Arist., Met., A, 5. 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philosolphers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pyrhagoreans and Eeatics. 1948.

(16) Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

(17) G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

(18) Ibid, pp 254-291.

وقد طبق اسخيلوس هـذا المعيـار الجمـالي الفيثـاغوري علـى تراجيدياتـه الثلاثيـة Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التي يختتمها بحل وسط يتفق عليه طرفي الصراع.

فـالصراع فـي هـذه التراجيديـة يقـوم بيـن الايرينيـات erinyes حاميـات النظـام الأمـوي Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلي القديم الذي يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبيـن الاله أبوللون Apollo حامي الارستقراطية الزراعية ونظام الأسـرة الأبويـة Patriocat الـذي يهـب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلاهة أثينا رمز الاعتدال والتي تتخذ دائماً أوسـط الحلـول وهـي حاميـة الديمقراطيـة تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه في دستور المدنية الجديدة، هذا الدسـتور الذي باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمـة مـن الشـيوخ، the Court of the areopagus ثم وقفت تحميه وتدافع عنه في مسرحية الاومنيديس Eumenides بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا في المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسخت الينـابيع بـالطين فلـن يستطيع أحد أن يرتوي بالماء القراح".

وإنـي لأنصـح مواطنـي أن يتمسـكوا بـالاعتدال فـلا ينسـاقوا وراء حكـم الطغيـان ولاحكـم الفوضـى.[١٩]

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام في الكون الطبيعي وإدخال الفيثاغورين أفكار الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة التي تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التـي صـاغوا منها معيارهم الهندسي الجمالي.

ولم يكن هذا المعيار الهندسي الفيثاغوري لينقصه التطبيق الواقعي في الحضارة اليونانية إبـان عصرها الكلاسيكي وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذي دار بيـن الأحـزاب المختلفـة، فقـد استطاعت أثينا في فترة تمتعها بحكـم بركليز وعصـره الذهبـي أن تقـدم أمثلـة فنيـة تعكـس التـوازن الهندسي والاعتدال والتناسب. بل إن دستورها المتعدل الذي وضـع بـذوره الأولـى صولـون ودعمـه بركليز قد عبر عن معاني الاعتدال والتوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة في المدن الأخـرى والاهتها التي تولت حمايتها كما تتمثل في تمثالها الرابض على تل الاكروبوليس في معبـد البـارثينون

---

[19] L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

يسم عن الاعتدال والتعاسب والائتلاف ولا يميل إلى أى تطرف أو خروج عن الحد الوسط، والطراز المعماري الذى شيدت على أساسه معابدها يجمع فى اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنثية المتطرفة فى التزويق، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيدياس وبوليكليتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التى يفترضها هذا المعيار الرياضي الهندسى للجمال عند فيثاغورس.

هـ ـ الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط فى النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغى أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التى بلغت أوجها فى القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلى الذى انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص فى مجتمعات السفسطائيين فلا عجب أن وثق فى العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً فى البحث والتنقيب عنه، يجلو صدأه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة فى نفوسهم [٢٠].

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بين السوفسطائيين كما يتضح فى مسرحية السحب. ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الجديدة فى الفن، فقد مال أريستوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحي على فن يوريبدس الذى يمثل التراجيديا الإنسانية الجديدة فى مقابل التراجيديا التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضح من نقده ليوربيدس وسخريته منه فى بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع [٢١].

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بنتاج هذا العقل فى فن أثينا الذى بهرت به العالم القديم، واجتذبه الفن إلى أشهر فنانى عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وجعل يحاورهم متتبعاً فى نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التى يمكن تقييمه على أساسها.

---

[20] Plat. theet.

[٢١] انظر عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.

، غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا فى أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون مـا يقولون والمثالون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون إلى بعث الجمال الباطنى [٢٢] فـى إنتـاجهم، وفنانـو العصر لم يعد يهمهم التعبـير عـن إنتـاج الخـير بقـدر اهتمـامهم ببعـث اللـذة فـى جمهور المتذوقين [٢٣].

ويوضح أفلاطون فى محاورة إيون موقف سقراط العقلى المتشدد من الفن الذى يعتمد علـى الوهم والخداع والتأثير فى الجمهور. فيذهب فى هذه المحاورة إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتنوم تنويماً مغناطيسياً.

- لذلك كان من الطبيعى أن يشتد سقراط فى معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بهـا مـن نظرية جديدة فى الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخـرى غـير ذاتـه ولـم يكتـف سـقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية فى الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفـة تخـدم الحيـاة الانسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهو جمال هادف [٢٤] (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو مـا يحقـق النفـع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروى أكسينوفون فـى مذكراتـه عـن سـقراط أنـه فـى حـوار مـع أوتيديموس قال:

" .... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

ـ لا بالطبع.

ـ فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

ـ بلى.

ـ وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشئ آخر غير الموضوع الذى يتعلق به؟

ـ إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأى غرض آخر.

---

[22] Xenophon. Memorabilia III 19.

[23] Plat Gorg. 462.

[24] R. Bayer: Traité et Est tiaue, Paris 1954, p 25.

وإذن فما هو نافع لشى ما هو بالتالى جميل بالنسبة إليه.

ـ هذا هو ما يبدو لى (٢٥).

وعندما يحاور سقراط كريتوبولوس فى محاورة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد ايضاً فى الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الغرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتوبولوس :

ـ أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

ـ ومن أجل ذلك كانت عيناى أجمل من عينيك.

ـ وما السبب؟

ـ إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهى.

ـ وعلى ذلك فسيفضل عقرب الماء Grab ـ كل الحيوانات فى جمال الأعين.

ـ نعم لأن عينيه أحد بصراً وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

ـ ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعى بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفى؟

ـ لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأفطس ذو الثقبين الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

ـ عجباً . أو يكون الأنف القصير الأفطس أجمل من غيره؟

ـ نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأقنى) سوف يضايق إبصارك. (٢٦)

---

(25) Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

(26) Xenophn. Banquet V.

وتلك الأمثلة التى نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط فى الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه فى الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطى الذى يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففى المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأى السقراطى فى محاورة هيبياس الكبرى التى لم ينته فيها إلى تعريف نهائى للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة فى عصره.

فسقراط فى بداية المحاورة يميل إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين[٢٧]. وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع فى تحقيق المفيد المحقق لخير ما[٢٨].

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهى إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلة فى إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محاورة ألقبيادس التى يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التى تتسم بالخير والنبل. فالشجاعة التى تلهم الجنود بالتضحية فى الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقبيادس فى هذه المحاورة بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن. وفى هذا الشعور السامى النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل فى وقت واحد[٢٩].

أما محاورة خارميدس وهى أيضاً من المحاورات السقراطية التى تحاول تعريف "الحكمة" ولاتنتهى إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطى للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطنى فى نفس خارميدس ذلك الفتى الذى بهر جماله كل الحاضرين.

---

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-éé6.

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتغنى بـه فنـانو عصـره وشـعراؤه قـدر اهتمامـه بجمال النفس والخلق الفاضل. فنجده يتساءل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً؟ ...." (٣٠).

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقى ، اهتم سـقراط بالجمـال البـاطنى: نعنـى جمـال النفـس الفاضلة. وقد اتفق فى النص على ذلك كل من كسـينوفون وأفلاطـون، أمـا روايـة أكسـينوفون بهـذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مـع الرسـام براسـيوس Parasius والمثـال Cleito كليتون، وفى هذا الحديث يصر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبـير عـن أحـوال النفس علـى الوجـه والعينيـن فـى موضوعـات الرسـم والنحـت، ويوجـه الفنـان إلـى اختيـار الملامـح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقى إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية (٣١).

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس الرأى الذى اتخذه بالنسبة للجمال.

ففى مأدبة كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمـه فينـوس السـماوية لا فينـوس الأرضية. فحب الجسـد الـذى يقـوم علـى الجمـال الحسـى الجسـمانى لا خـير فيـه لا للمحـب ولا للمحبوب. يقول سقراط مؤكداً هذا الرأى: إن أساطير الآلهة قد مجدت أيضاً هذا الحـب الروحـانى فالإله زيوس لـم ينعم بالخلود على من أحبهم حباً جسمانياً فى حين أنه قد رفع الأبطال الذيـن أحبهـم حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوللوكس " Castor " Hercules Pollux لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها (٣٢).

ولا تختلف رواية أفلاطون فى هـذا الـرأى كثيراً عـن أكسـينوفون وهـذا مـا تؤكـده نظريتـا الجمال فى المأدبة وفايدروس.

---

(30) Plat. Charm. 154 d-c.

(31) Xenophon. Banqnet. VIII.

(32) Xenophon. Banquet. VIII.

فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحانى الذى كان ينشده فهو على مظهره الذى يشبه شكل الساتير Satyr له نفس طاهرة جميلة هى سر حب الناس له [٣٣].

وفى خاتمة محاورة فايدروس يأخذ سقراط فى تمجيد الحب الذى يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهبه الجمال الباطني جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا شك فى أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل فى السلوك الإنسانى والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن فى نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التى فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم تكن فى رأى سقراط سوى نوعاً من أنواع التدهور الفنى والانحلال الخلقى، فالمعيار الحسى المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفنانين والخطباء، والقواعد المدروسة التى كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها فى رأى سقراط لا تكفى لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالى الذى تنطوى عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذى ينشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات [٣٤].

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجبى أن يؤدى إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت فى سخرية اريستوفان [٣٥] وحتى وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً فى محاورة الدفاع لأفلاطون.

---

[33] Plat. Phaedreu. 276.

[34] Plat, Apology-Ion.

[35] Aristohpanes, clouds, 1491-5.

بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيدون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنونهم (٣٦).

وعلى العموم فقد آثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة توجيه الناس إلى الخير كما فرض عليه الفيثاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق في التعبير عنها.

(36) Plat. phedon 60-61.

الفصل الثانى

١ ـ الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفنى الذى وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفنى كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتاباته حافلة بأمثلة من الشعر اليونانى ولغته فى المحاورات تعد نثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر فى محاورة الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس[١].

ومما يذكر فى سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط[٢] .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التى حاربت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن فى هذا الرأى شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن تبيناه فى موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلى أن يرى فى فن عصره خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذى أملى عليه محاربة النزعة الحسية التى تطرف فى التعبير عنها فنانو القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا فى تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التى تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذى دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا فى إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التى أنزلها سقراط منزلة التأليه واختار أن يضحى بحياته فى سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهى[٣].

---

(1) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديثورامب والتراجيدية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and hids contemperaries p, 5.

(3) Plat, Criton 50, 53.

أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذى أحاط به في صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وآثر منهج الاستدلال العقلى، وأعرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من ألم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة [٤].

فإن حارب أفلاطون خداع الحواس فى فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب [٥] على كل معرفة تعقلية، ذلك لأنه رأى فى هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذى توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره.

فأفلاطون لم يكتب فلسفته فى عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذى توج العقل وحرية الرأى، وإنما نمت فلسفته وازدهرت فى عصر انحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فجاءت اميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند افلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤية المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلى أو الادراك الحسى [٦].

---

[٤] تأثر افلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التى أطلع عليها عند زياراته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

[5] Plat. Phaedros 245 a 246 d.

[٦] انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فايدروس، دار المعارف ، سنة ١٩٦٩.

وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته فى المعرفة وفى الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسى وهو "معاينة" الجمال.

وفى محاورة فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففى هذه المحاورة تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجدانى فى فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا فى القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أى حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يثير نقد فلاسفة هذا القرن [٧].

ولكن أفلاطون حين عاش تجارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته فى الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسته الصوفية وإحساسه التى قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضى ومنطقه الدقيق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول فى محاورة فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، " Mania " شراً ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس [٨] غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالى منبعاً عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذى يأتى البشر من عند الآلهة أسمى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين [٩].

وعلى ذلك فالهوس الذى يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

---

(7) I.A.S. Festugière: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.
- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.
- cf. Dodds. The Greeks and the Irrationql p. 209.
- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

(٨) Plat. Phaedr. 244 a.

(٩) Ibid 245 d.

وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر افلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطلعت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodcus بصره ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبته.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسة تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الالياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان (١٠).

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلعه على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال (١١).

---

(١٠) كذلك اتبع بارمينلس هذا الأسلوب الشاعرى فى قصيدته التى أرجعها إلى أنها هبة من عند الآلهة.
III 63, II. 484 ff.

(11) Phédr, 249 e.

(ب) الحب والجمال في الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضى فى عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التى تتملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صوره فى محاورة المأدبة. ثم مال فى محاوراته العديدة إلى نظرية وضح فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندرى أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عبقريته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهى [١٢] لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا فى مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات، وصور سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عما كان يشوب الحب فى بلاده من رذائل مصدرها شيوع الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يحب فى الفتية نفوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبهم إلى المعرفة الفلسفية [١٣].

ولم يكن أفلاطون الذى يعد أبرع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعته كأسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لايقل فى الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة.

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويدربه ويعد مسئولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام فى كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحربية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the thebean Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

---

(12) Pl Paedr. 240 e.

(13) Alcb 132 d, Charm. 145 b. Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Aneient Creece. London 1932.

يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة فى الشجاعة ويحرزون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة خيرونيا "Chaeronea" . وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحبين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن فى إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين [١٤].

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وبتروكليس، وبيلاد وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وصولون، وبريسترانوس، وسقراط والقبيادس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلد التاريخ أسماءهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون فى تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحى والروعة والجمال الرمانسى Romance التى غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة فى ذلك الزمان، لذلك عده أفلاطون نقطة البدء فى التربية الخلقية والعقلية لمواطنى المدينة المثلى [١٥]. ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذى زاد فيه الإقبال على اللذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظيفته العرفانية وأثره فى سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرها فى محاورتى المأدبة وفايدروس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذى يروى حديث ديوتيما كاهنة مانتينايا [١٦] فى محاورة المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الايروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جذوراً فى نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

---

(14) Plutacrh Pelopidas ch 18.

(15) G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

(16) Symp. 20. 1

ديالكتيك [١٧] المأدبة الصاعد. الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية ـ إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال [١٨].

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس [١٩]، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية إبنة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والغلمان ويبغى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت المساوية إبنة السماء التى هى من صلب الجنس المذكر وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاورة فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزياس الممثل لرأى السفسطائيين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه افلاطون فى فايدروس بأنه من انواع الهوس الآلهى الذى يعده أعظم النعم [٢٠]. ولا تحظى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه [٢١].

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشد العودة إلى موطنها الأصلى وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملهمين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

---

(17) Symp. 204.

(18) Ibid, 210.

(19) Ibid, 180. c.

(20) Padre, 249 c.

(٢١) هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المشطورة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة آخرى.

فالحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهاً، وإنما هو كائن وسط بين الخالدين والفنانين، وهو جنى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحى والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر، موجود فى مكان ما بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وهو يوحى بالنبؤات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب [٢٢].

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة فى الجمال، لأنه يهدف إلى الخلق فى الجمال [٢٣].

ومعنى الخلق فى الجمال هو مشاركة الطبيعة الفانية فى الخلود، وقد يتم الخلود فى مستوى فيزيقى حين يتوالد الكائن الفانى، ولكن الخلود الحقيقى هو خلود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أوفلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق فى كل مجال فيه خلق فنى.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة فى أى فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز فى فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن فى براعتهن فى الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفايستوس" فى فن الحدادة، والآلهة أثينا فى فن النسيج وزيوس فى سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جاءت البشر كل النعم [٢٤].

ورؤية الجمال التى هى غاية الحب الأفلاطونى لا تتم باستدلال عقلى كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً فى كل الموضوعات التى تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقى المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبصر [٢٥]

---

(22) Symp 203- Rep. 501.

(23) Ibid 206-207.

(24) Symp 190-197.

(25) Ibid 250 d.

فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر فى لحظة سريعة تنبت فى أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويصور افلاطون هذه الرؤية فى محاورة المأدبة حين تصيح ديوتيما قائلة:

"على أى نحو تظن حماسة الرجل الذى انكشف له الجمال فى حقيقته الخالصة النقية غير الممتزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يرى الجمال الإلهى فى وحدة صورته؟".

ويصفه فى محاورة فايدورس [٢٦] بأنه الجوهر غير ذى اللون ولا الشكل الذى لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقى ويشغل المكان الذى يسمو على السماء Supraceleste.

وفى محاورة فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال ويضمنها أسطورة [٢٧] تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تزاحم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تآلف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التى تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تنعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتحيا فى إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح فى محاورة فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تنتابه رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرجفة التى تنتابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدفأ فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يغلفها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من

(26) Phedr.

(27) Ibid 252.

البزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة (٢٨) التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذى كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذى لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون فى صحبة الآلهة الخالدة والذى تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال (٢٩) .

وخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتتحدد الحقيقة التي يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة الفلسفية عن ديالكتيك الحب الصاعد إلى مثال الجمال.

ويكفى لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاورة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

(جـ) المحاورة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول ، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة (٣٠).

يقول فى محاورة ثياتيتيوس، "إننا لا نبحث فى الاسم بل فى الموضوع الذى يوجد وراءه" (٣١). ويقول فى محاورة السفسطائى إذا أمكنك ألا تتعلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة فى أيامك المقبلة (٣٢) . فغير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره فى عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاورة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هى أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يخاطب بها إلا الصفوة التى يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقى الذى يوحى

---

(28) Phedr. 252.

(٢٩) كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبى فى وصف حقيقة النفس وشوقها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير فى بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الاسلام خاصة ابن سينا فى قصيدته السينية وأولها
هبطت إليك من المحل الأرفع   ورفاء ذات تقزز وتمنع وهى التى سفرت ولم تتبرقع
محجوبة عن مقلة كل عارف

(30) Phaedt. 275 e. Lettres VII.

(31) Theer. 177 e.

(32) Sohpist 261 e. R. Schaerer, la auestion platonicienne. p. 18.

بالمعانى الكبيرة فى رموز ذلك المنهج الذى اختاره هرقليطس من قبل حين قال: إن الإله صاحب المعجزة فى دلفى لا يتكلم ولا يخفى مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاورة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آليا ولا ليشرح فلسفته لأى قارئ، ولكن لكى يوقظ فيه تلك القوة التى يستطيع بها من أوتى موهبة التفلسف أن يسير فى طريقه، وهذا الايقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدهشة التى تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقى وتتميز المحاورة الأفلاطونية فضلاً عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائى للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهى فيها إلى نتيجة وما اكثر ما يختفى الموضوع الرئيسى فى المحاورة تنتهى فى نهاية الأمر إلى مجرد جدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية فى ذاته، وفى ممارسته يجد الانسان خير أنواع اللغة والاحساس الجمالى.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاورة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هى نوع من العمل الفنى الذى ينطوى على أرفع أنواع المحاكاة التى يتطلبها أفلاطون. فهى محاكاة للحقيقة لا تنقل ما يظهر منها لعامة الناس بل تصل إلى لبها فتقدم كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكى تثير العقل إلى البحث عنها. (٣٣)

وهى فى رأى ارسطو فن لا يختلف فى جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة النثرية التى تشبه تمثيليات Mime صوفرون واكسنبارخوس (٣٤).

وقد يرى البعض فى محاورة أفلاطون ما يمكن أن يعد تراجيديا مثل محاورة فيدون وما يمكن أن يعد كوميديا مثل محاورة المأدبة.

---

(٣٣) إذ تفترض المحاورة جمهوراً من السامعين القارئين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث فى المحاورة إلى جانب طرفى المحاورة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفى الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابى يزداد كلما كانت القوة الدرامية فى المحاورة أقوى. وعلى اساس هذه الصفة الدرامية فى المحاورة ينتهى البعض إلى اعتبار المحاورة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Inroduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

(٣٤) Arist. Potics. 1447 b.

فهل قصد أفلاطـون بكتابة المحـاورات أن يضـع نموذجاً للتراجيديـا والكوميديـا الفلسـفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره علـى نحـو مـا ذهـب فـي معارضتـه بيـن خطابـة إيزوقراط الفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاورة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الافلاطونية عـن تراجيديـا وكوميديـا علـى أسـاس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصـورة أحسـن مـن صورتـه الواقعيـة فهـي أقـرب إلـى محاكـاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلـك كـانت الكوميديـا أكثر إتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس كان مـن الطبيعـي أن يفضـل أفلاطـون أسـلوب التراجيديـا علـى أسـلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولى رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصيا للحقائق العليا. [٣٥].

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديـا المعاصرة لأفلاطون قد استحقت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفـت عـن مثلهـا القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع فـي نهايـة القـرن الخـامس والقـرن الرابـع، فأصبحت مع يوريبيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعمد إلى التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها [٣٦].

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند أجاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت اشعاره وتمثيلياته باتجاهها إلى تصوير العواطف ووصف الغرائز البشرية.

---

[٣٥] يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35, Menon 76 e.
Eutyd, 278-279 Rep 413, 490, 577 Theet, 173 b, 197, Phedon 115, Phaedr. 228 b, Polit, 29.

[٣٦] cf. R. Schaerer. la Question Platoniaenne LX. P 218
cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أحاثون فى محاورة المأدبة فـى صـورة ـــ عاطفيـة أميـل إلـى الاندفاع وعدم الاتزان [٣٧]. فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤنث يشبه أسلوب جورجياس السفسطائى.

وقد اتفق أريستوفان مـع أفلاطـون فـى هـذا الـرأى عـن أجـاثون، إذ يصـوره أريستوفان فـى مسـرحية "الشـيزمو فـورى Thesmophories" بصـورة الشـخصية العاطفيـة المؤنثـة ـــ ويدخلـه ضمن النساء المحتفلات بالآلهة ديمتير لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذى يعـرض لنمـاذج لا تليق بالمثل العيا وخاصة تصويره لإنفعالات المرأة في الحب بل يمتـدح أسـخيلوس حيـن يصـوره مترفعاً فى مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التى لا ترجع إلى النماذج المثاليـة ولا تحفـل بتقديـم الحقيقـة العقلية ولا تتقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراءها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو فى العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بـالتغيرات فهـى تقضـى علـى الثبـات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية فى الأدب بنظريته فى الفنون التشكيلية التى تطالب فـى النحـت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفـن عنـد أفلاطـون فسـوف نجـد أنهـا قـد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة ـــ غير أنـه يبـدو لنـا وصـف شئ ما بـأنـه محـاكـاة لا يكفـى لذمه أو لمدحـه لمـا تحتمله المحاكـاة عنـد أفلاطـون مـن تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون فى الفن والجمال إنما ينبغى أن تفسر علـى ضـوء سياق فلسـفته التـى توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصـف أفلاطـون الفيلسـوف أنـه يحـاكى، والسفسـطائى بأنـه

(٣٧) L. Robin le banquet. Introdction.

يحاكـي، والخطيب والشـاعـر والفنـــان كل منهم يحاكي، ولكن ما حقيقة المحاكـاة عنـد كـل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهى أقرب ما تكون إلـى التعبير الصـادق الذى يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهنـاك محاكـاة لا تصحبهـا معرفـة وثيقـة بحقيقـة الأصـل الـذى تحاكيه، وإنما هى نقل آلى يعتمد على التمويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخـير بصلـة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قـد ينجـح فـي إدخـال السـرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخـداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويعتمد افلاطون على هذا المعنى السيء للمحاكاة حين يوجه نقـده لـلأدب والفـن المعـاصر له. فمن قبيل هـذه المحاكـاة السيئة التـى تخلـو مـن معرفـة الحـق والخير والجمـال، تلـك الفنـون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفسطائية والشـعر التمثيلـى وكذلـك تلك الاتجاهات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقى إبان القرن الرابـع خاصة، عند اولئك الفنانين الجدد الذيـن أخـذوا بـالمظهر، وانقطعـوا عـن تقصـى الحقـائق، وشـغفوا بالنقل الواقعى لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن العواطف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من إنفعالات، وابتعـدوا عـن العمـق والمعقوليـة وإلتزام الأهـداف الأخلاقيـة والميتافيزيقية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السئ للمحاكاة يجدر أن ننظر فى تطبيقاتها علـى فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعانى المحاكاة حين كان بصدد تعريف السفسطائيين الذين يعولون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفسطة على أنها فن اقتناص الأغنياء [٣٨] ثم انتقـل إلـى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها مـا

---

[38] Plat, Sophist 223, 224, 226.

ينتج صوراً متشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناظر أنها تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة [٣٩].

ففى الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن [٤٠] Doxomimetique.

وفن السفسطائى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يملك سوى الظن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه فى الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا إستخدمه فى المجتمعات الخاصة سمى سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقى.

أما عن المحاكاة فى فن الخطب، فيقول أفلاطون فى محاورة جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً ... ولكنها نوع من الخبرة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التمويه والخداع الأربعة، الثناء وزميلاتها الثلاث الأخر هى السفسطة والطهى والزينة [٤١] وهذه الأنواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هى فن القضاء أو العدالة الذى يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع ويناظره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطبيب لفضل الطاهى [٤٢].

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلو، من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالى لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: ـ

---

(39) Ibid., 285-236. c.

(40) Plat : Gorg. 462. c.

(41) Ibid, 463. b.

(42) Ibid, 464. d.

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللـذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هى مجرد خبرة، لأنهـا لا تعتمـد فيمـا تقدمـه على سبب معقول لحقيقة ما تتحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذى لا يستند إلى سبب معقول فناً" (٤٣).

وينصح سقراط كاليكليس فى هذه المحاورة بأن المحاكاة التى لا تتعمـق فـى معرفـة طبيعـة الشئ لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن فى الناس فعليه أن يفهم تمامـاً طبيعة الجمهور (٤٤).

ويعود افلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى فـى محـاورة فـايدروس فيتخـذ مـن خطابـة ليزياس مثالاً للخطابة التى تعتمد على الخبرة الآليه والمحاكاة الخالية من المعرفة ويقـابل بينهـا وبيـن خطابة ايزوقراط الفلسفية التى تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفـس الإنسـانية، ويتخذهـا مثـلاً للفـن الصحيح الذى لا يقوم على التمويه بل على المعرفة بالحقيقة (٤٥).

وفى الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقهـا على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزييف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفى للفيلسوف.

تلك المحاكاة التى لا تستند إلى معرفة الحقيقة التى ضللت فـن السفسـطائى وفـن الخطيـب هى أيضاً التى تضلل فن الشعر وباقى الفنون الجميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفـة، فهـى سـلاح خطـر فـى يـد مـن لـم يكن علـى علم بأصول إستعماله. يقول فى مقدمـة البـاب العاشـر فى الجمهورية:

"لن تقبل بأى حال من الأحوال، هذا النوع مـن الشـعر الـذى يتلخـص فـى المحاكـاة فهـذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هـذا الأمـر علـى ألا تجلـب علـى هجوم شـعراء التراجيديـا وبـاقى المؤلفيـن الذيـن يسـتخدمون المحاكـاة، إذ يبـدو لـى أن كـل هـذه

---

(43) Plar. Gorg. 462 c.

(44) Ibid. 513 b.

(45) Plar. Phaedr.

المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" (٤٦).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة ونتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واختار الشعر التمثيلى ليكون مثالاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يخرج الشاعر عن طبيعته وينحرر من إلتزام الصورة المثالية الثابتة لكى يحاكى صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابتة التى تضمنت قيم الحق والخير. لذلك خص افلاطون شعر التراجيديا والكوميديا بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فيكون أصدق فى عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يرويها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها (*) ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع افلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دروه تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محاورة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً أو مفزعاً يقف شعر رأسى من الخوف ويخفق قلبى" (٤٧).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين ! وكان هذا الحيوان فى

---

(46) Plat Rep X- 595 b.

(*) cf. Mc Kecon. Literary Criticism and the concept of imiation in Altiauity Modern Philology, August 1636. cf Rep 392-394.

(47) Plat. Ion. 535 c.

الغالب طوطما مقدساً. وفى قيام القبيلة بهذه الحركات التى تحاكى بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذى كا يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنجاب ينتسب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة" (٤٨).

ولم تكن الأفكار القبلية ببعيدة عن فكر أفلاطون حين كان بصدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامى الذى كان يراه فى عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير فى الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما فى عصر أفلاطون يسكبونه فى آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف الجامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوربيدس المعاصر، لقدرنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشئ وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن جاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التى نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم ــ ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل لئلا تلصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بصلاحهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً فى مهاترتها الزجل وتبجحها علىالآلهة عندما تكون فى سعة ونعمة الحياة، أو فى شكواها عندما تنتابها الأحزان والنوائب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة صهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه ليشعر بالخجل ويزدرى هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها فى طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة التقلب والتلون، وهى صفة يجب على الفلاسفة أن ينأوا عنها ويثبتوا على طبيعتهم الفاضلة.

---

(48) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversty. Libr ary.

وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعى وفى ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافى سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع فى الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شئ وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريم قديس بارع ولكننا سنخبره أن ليس لمثله مكان فى دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (*).

وإلى جانب ما تسببه المحاكاة فى الشعر الدرامى من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعويده التقلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكى لا يخاطب المبدأ العاقل فى النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالى المتقلب فى الخلق ذلك الجزء الذى يسهل تقلده (٤٩).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة فى الشعر الدرامى بوجه خاص، لأنه ابعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذى يمثل كل شئ، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التى يجهل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التى نجدها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تتصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتيقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (*)

(*) Plat, Rep. 397-398.

(49) Ibid X. 605 a.

(*) Ibid, X, 568.

ويوضح افلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين يقدم تصنيفه لمستويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهى المعرفة الوهمية [٥٠] ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال فى فنه.

ذلك لأن أداة الفنان فى الخلق هى الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذى يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعاؤه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة السطحية أى بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثانى فن بصير يأخذ بمحاكاة مستنيرة لأنها تنطوى على علم من يمارسها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذى الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Muses مؤثر الجمال الذى يحسن التعبير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفنى بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتى بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية فى المحاكاة فى فن عصره.

ففى الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائز على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلى بهجومه واستثنى الشعر الغنائى والملحمى والتعليمى [*] لأن المحاكاة فى هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بل هى تعبير صادق عن قيم الحق الخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال [٥١] والتغنى بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليا التى ألهمت أمثال ترتاريوس Tyrtaeus وبندراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلى الذى يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذى يجرى فى حياة الناس اليومية أو يصور الأحاسيس والانفعالات التى تجرى فى شعور الفرد العادى

---

(٥٠) Ibid 596.

(*) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imiation in Plat. S Republic Class. quait. 1928.

(51) Plat. Rep. 607 e.

وفى كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكى يحاكى الواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة فى خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة فى النفس الانسانية، إلا أنه لم ير فى إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لأنها تولد فينا الضحك الذى لا يليق بالإنسان الحر [٥٢].

وعلى أساس هذا التمييز فى الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هى وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله الانسانية ومهارته فى تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى فى محاورة فايدروس التى أنتقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد الانسانى، وعلى نحو ما نرى فى تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهى [٥٣].

وإلى هذا المصدر الإلهى للعبقرية يرجع بنداروس Pindare الذى حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والعبقرية فى الفنون.

هذه الموهبة التى لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الانسانية مهما بلغت [*].

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الجيد الذى توفرت فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليونانى، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائى فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذى يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينيا بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمة أثينا القديمة التى

---

[٥٢] القوانين ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحى عند اليونان) دروس ونصوص.

[٥٣] Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b. Phileb 55e. Lois XI, 938, Epis. 979 d.

[*] Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.

توجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكرس بنداروس عبقريته للتغنى بانتصاراتها المجيدة على الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت فى سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة (٥٤) معقل الارستقراطية الحربية فى اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التى كان أفلاطون من أشد دعاتها (٥٥).

وكلاهما آثر أسلوب الايجاز الدورى واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولجأ إلى الرمز لمعانى العقيدة الدينية (٥٦).

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس فى محاوراته ويستشهد بشعره على سبيل الحكمة والمثل المأثورة والبرهان (٥٧).

ولم يكن إعجاب افلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus ليقل عن إعجابه بشعر بنداروس، بل لعله وجد فى هذا الشاعر الغنائى أوضح تطبيق لنظريته المثالية فى الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا فى الأخلاق والوطنية، وكم بعث هذا الشعر فى مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تجرى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بعث يشد أزر مواطنيه الاسبرطيين بعد أن أرهقهم الحروب المسينية.

وكذلك قدم الشعر الغنائى ما كان أفلاطون ينشده فى الفن من مثل مطلقة تحيا فى كل زمان ومكان، ولم يكن الشاعر فى هذا الشعر الغنائى إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفردة بل بالأنا الكلية التى تعلو على كل الأفراد (*).

وفى الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغة الأدبية، فالخطابة هى الشطر الآخر المكمل لفن الأدب عند اليونان.

---

(54) Pindarc Xe Pythiaue.

(55) Lois II 682. 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة فى محاورة فينيكوس وآثر للحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الثروة التى أصبحت هدف الديسقراطية الأثينية وكذلك مجد أثينا فى عصرها الذهبى (محاورة كرتياس ١١٢).

(56) Le Symbolisne de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

(57) P haedr. 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. Lénvré de Platon.

(*) W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التى لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفى بمحاكاة المظهر الذى يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاورة فايدروس حتى يتضح الجانب الايجابى للنظرية الأفلاطونية فى الخطابة وحتى نستخلص الشروط التى ينبغى توافرها لكى تكون الخطابة فلسفية أى فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاورة فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية فى أثينا والخطابة الفلسفية التى يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغى أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذى يتحدث عنه؟ فيجيب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطائيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضرورى لمن يعد نفسه لكى يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضرورى أن يعرف حقيقة الخير أو الجمال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقناع" (٥٨).

تلك إذن هى النظرية الخاطئة الشائعة التى لا تعمد إلى الحقيقة ولا إلى الجمال تحققهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو الرأى الشائع لدى معلمى الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فجردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هى خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح فى هذا الخداع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الجدل أقدر على الخطابة وعلى اقتناع الناس من الفنان ذى المعرفة السطحية الذى يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخطئ فيختلط بين الخير والشر (*). ومن ذا الذى يستطيع أن يميز فى آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التى عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التى هى موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

---

(58) Plat., Phaedt. 259 e.

(*) Ibid. 203.

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصة تفتقر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل في تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعم فنه بالفلسفة وأسس خطابته على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة [٥٩]. فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبيناً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزياس حتى أصبحا على طرفى نقيض ـ فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسياً غير عاقل مضر للنفس مفسد للجسم يبعد صاحبه عن الفلسفة ويدينه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزياس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.[٦٠]

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر ميداس الذى يمكن تغيير وضع أبياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لابد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولابد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثالاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى ينشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف انكساجوراس.

---

[٥٩] كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلجأ إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث خليفته اسيوزيوس فى المتشابهات Similarities.

[٦٠] Plat, Phaedr., 235-236 A.

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه يبتغي به للنفوس ما ابتغاه أبقراط الطبيب للأجساد ومن شفاء وإصلاح.

لـذلـك يختـم محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعـة فلسـفية وسـمواً فـى الفكـر يشـير بآمال كبيرة".

وفى الموسيقى :

قدم افلاطون نظرية في الموسيقى يمكن أن تعد تعبـيراً لهـذه المحاكـاة الجيـدة، وقـد رجـع أفلاطون فى هذه النظرية إلى التراث الفيتاغورى الذى تبلور بوجه خاص عنـد دامـون Damon فـى القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى في الموسيقى طريقة لتطهـير النفـس وتهذيبهـا بل كانت تستخدم الموسيقى فى العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيـان أن العنـاصر الثلاثـة المكونـة لهـا فـى اللفظ والائتلاف والايقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسـان فتساءل:

" أى الأنغام تتميز بالشكوى؟ ـ لتخبرنى مادمت موسيقاً.

ـ إنها الموسيقى الليدية.

ـ وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من السكر والرخاوة والكسل.

ـ وأيها لين يوافق مزاج السكارى؟

ـ بعض الأيوبية والليدية.

ـ فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.

ـ كذلك لانحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل يفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسياس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلابد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

وإذا أردنا معرفة تفصيلات هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى دامون لنعرف أى المقاييس يناسب العنف أو الجنون وأيها يتفق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالألفاظ، ألا تتوقف هى الأخرى على خصائص النفس؟

ـ بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والائتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التى هى أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التى تعتمد على الخلق القويم الذى يجمع بين الخير والجمال (٦١).

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح فى الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة فى صورة سهلة حتى يقنع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تتجه فى النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بعث اللذة الاستطيقية وحدها بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسبها ائتلافاً واتزاناً غايتهما تحقيق الخير.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقى الذى كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمة. وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاه الأفلاطونى فى الموسيقى الذى يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التسامى بالنفس الإنسانية مما يذكره بلوتارخوس عن الموسيقى الاسبرطية حيث يقول: إن عنايتهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يدور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا فى سبيل أوطانهم وتأنيب الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين فى جميع الأعمال، فكانوا مثلاً ينقسمون فى الاحتفالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يبدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسهم ثم يختتم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

---

(٦١) Ipat, rep. 398 d - 400.

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التى كـانوا يمشـون بهـا إلـى المعركـة فــإننا سـوف نـدرك معنـى قـول Terpander تربـاندر وبنـداروس اللـذان قـالا إن الموسـيقى والفضيلة مرتبطتان (٦٢).

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسـة النفـس البشـرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الردئ ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنيـة تلـك التـى تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقـة بيـن نوعيـن مـن الخطابـة فـى محـاورة فايدروس، خطابة أشبه بالمران الآلى روتينية Routine هـى مثـال للمحاكـاة السيئة وتتلخـص فـى مجرد ترديد صيغ محفوظـة يلقنهـا الأستاذ لتلاميـذه بـالحفظ ويضـرب أفلاطـون لهـا مثـلاً بخطابـة ليـزياس، أمـا الخطابة الفنية الحقة فهـى الخطابـة التـى علـى علـم بـالنفوس البشريـة ومثـالها خطابة ايزوقراط (٦٣).

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفـس البشـرية عليـه أيضـاً أن يعـرف الطبيعـة الحقة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندئذ يمكـن أن يضمنهـا إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذى يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذى يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمـال لوحتـه فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقى الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويظـل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينجح فى رسـم الخصـائص الإنسـانية التـى ترضى عنها الآلهة ــ إن مثل هذا الرسم وحده هو الذى يبلغ الجمال المطلق" (٦٤)

---

62) Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

(63) Plat, Phaedr. 227-279.

(64) Plet, Rep. 501q -c.

فالفيلسوف الذى يبدع الآثار الجميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذى يكتشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بفنه إلى الناس، وفى هذا تنبثق العبقرية الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد [٦٥]

يقول فى محاورة القوانين :

ـ وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

ـ إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التى ثبتت أصولها وتحددت قوانينها فى المعابد، ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لتجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى بهذا القِدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

ـ إن هذا عجيب.

ـ بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لتجد فيه الغث والثمين، ولكن هناك أنغاماً صحيحة قد اختبرت لتكون معايير، وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون إلها أوشبه إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلابد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذى ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والغناء المقدس بحجة أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر [٦٦].

---

[65] Adolphe Reinach, Recueil Mecueil Millet..Textes Grecs er latins relatifs àl'histoire de la péinture anciens Paris. 1921pp 184-259.

[66] Plat. Laws II, 656 d - 657.

ويمكن أن نجد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية فى النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التى تقول إنه قد اتخذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes فى المباراة التى قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس فى المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التى تفصل المشاهد عن التمثال بينما خسر القيمينيس المباراة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التى تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتى ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها فى نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus (٦٧).

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لكى نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية الخالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلابد من خطوتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التى يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاورة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو لذيذاً بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهتى الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى ـ فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه (٦٨).

---

(67) P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

(68) Plat. Laws II, 668 b-c.

ويقول أيضاً :

"لا تخطئ رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضيع" (٦٩).

ويقول في محاورة السفسطائي:

" إن فناني اليوم لا يعبثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التى تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد فى المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجرى فى عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم فى الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأنهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغى أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذى نحاكيه ومعرفة على أى وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغى عمله لكى تكون جميلة ونافعة (٧٠).

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة الجمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة (٧١) (القوانين ٨١٧).

وينبغى على شعراء التراجيديا أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الجوقة من كبار الرجال، ويسميها بالجوقة الديونيسية لأن مثل هذه الجوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والائتلاف الموسيقى واختيار ما يوافق النفس البشرية (٧٢).

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطونى أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهى مهمة لا يمكن أن يقوم بها أى إنسان عادى بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه لشئ جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة فى

---

(69) Ibid, 996 c.

(70) Ibid, 667-669.

(71) Ibid. 847.

(72) Ibid. 644-&17.

التسامى إلى هذا العالم الحقيقى الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثيوس الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة فى الفن الأفلاطونى أنها تفترض نظرية فى الجمال المثالى، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطونى على مجرد الإحساس باللذة أو الانفعال اللاشعورى وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستى الواقعى فى الفن ذلك الاتجاه الذى قد وجد له أنصاراً من بين فنانى عصره ومفكريه، أولئك الذين كانوا أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهى كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين المثال العقلى الذى يتجلى فى التناسب والائتلاف الهندسى. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد فى النظام والتناسب وفى كل ما يخضع للعدد والقياس ، ويقول فى محاورة فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوى عليه من حساب وقياس، فما الذى يبقى؟ — لا شئ على الإطلاق (Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأى ألم.

يقول فى هذا المعنى "إن الذى اقصده بجمال الأشكال، لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من الجمال فى تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقى الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التى تتميز بالنقاء والوضوح والتى تخرج اللحن الفريد صافياً (Philéb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال فى العالم القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشرى لا فى اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفى إلى اليوم ولسوف نرى ما بقى منها وما زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع فى شباك هذه الفلسفة الخالدة.

---

(76) Plat. Protagoras. 320.

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند أرسطو
٣٨٤ ق.م ـ ٣٢٢ ق.م

لئن تأثر أرسطو بأكثر الخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه فى الفن يختلف فى روحه العامة عن الروح التى تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأى ما يلاحظ عدما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون فى محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمى ـــ ولا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بروميثيوس ووهبه للبشر (١)

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها (٢) واليد هى الأداة التى تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون (٣).

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفى وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً مُبْهَماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلى الفلسفى أو الإبداع الفنى قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل خص الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقى الفنون الأخرى التى غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الإنسان (٤).

---

(1) Plat. Protagouas. 320-3220.

(2) cf. K. Gilbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

(3) Arict., Parts of Amimal. 687.

(4) Arist.. Poetics. 1447 a.

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً ورديئاً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكى الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكى إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والارشاد الخير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفى أو اللذة الحسية ـ فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السيئ فهو المحاكى للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصولاً فى ثنايا مؤلفاته العديدة، فأفرد للخطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى خاتمة مؤلفه فى السياسية.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تذوقها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى ـ وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنشسكو روبرتلو [1] الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أساس أن الشعر يعنى بالكلى فى حين يعنى التاريخ بالجزئى ـ ثم وضّح لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاثرسيس ففسرها تفسيراً لاذيّا إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث فى المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ١٣.

ومن أشهر من عنى بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفلترو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بيير كورنى الذى إلتزم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى "(1).

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بآراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لاؤوكون وفن المسرح فى هامبورج ــ وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيللر ــ وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين ــ فلسفة أرسطو وأخذا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شليجل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ (٢).

والمرجح أن يكون ارسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الخطابة. ويتفق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديا. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم ــ لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دخيلة مثل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب (٣).

أما عن كلمة بوئيطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً ــ ولقد وضح أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making ففى الانتاج والصناعة يفرض الصانع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

---

(1) Discours sur le Poéme dra matique.

(٢) أنظر أرسطو طاليس ــ فن الشعر ـ ترجمة د . عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ٢٦.

(٣) أنظر عطية عامر : النقد المسرحى عند اليونان. صـ ١٠٧.

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نمـاذج مـن الأدب والشعر اليونانى كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قـد استقرأه وألهمه هـو هـذه الملامـح الهومبرية والتراجيديا الاتيكيـة والكوميديا. فـلا عجب أن دار اهتمامه حـول موضوع رئيسـى فـى الكتاب هو الشعر الدارمى والملحمى.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبى واضحة كـل الوضوح فإنهـا لا تقـل مـن الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه مـن إيضاحـات لفلسـفة أرسـطو عمومـاً، بـل إن محاولـة فهـم هـذا الكتاب منعزلاً عن باقى أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدى إلى التورط فى أخطاء كثيرة فـى شـرح أفكار أرسطو فى الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التى تتوخى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسـطو إلـى القـول بـأن غاية التراجيديا هى حدوث التطهير Catharsis. وتفسـير هـذ النظريـة لا يفهـم بالتـالى علـى ضـوء نظريات أرسطو الأخلاقية التى ترى الفضيلة فى حالة إتزان واستبعاد للميول المتطرفة، بـل إن تركـيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدة Plot كمحور للتراجيديا إنمـا يرجـع أيضـاً إلـى نظريتـه إلـى الأشياء فى تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذى يظهر لنا حقيقـة الشـخصية إنمـا هـو فعلهـا كما تزهر لنا حقيقة أى شئ من خلال تصرفاته لأن الصورة هى دائمـاً علـة فاعلـة فـى نطـاق فلسـفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هى كحاجة أى كائن إلـى الصـورة التـى تخلـع عليـه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة فى الكائن الحى.

ونظريته فى المعرفة العلمية التى تبغى الوصول إلى الكلى الذى يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه فى الشعر وما ينبغى أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته فى المحاكاة وأنواعها ونظرية فى التراحيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلـى كتاباتـه الأخـرى وخاصـة إلـى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذى تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابـة وعلـى العمـوم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثـه عنهـا يمكـن أن نسـتخلص فلسفته العامة فى الجمال الفنى، ولنبدأ بنظريته فى المحاكاة.

١ ـ المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ فى الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هى غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة ـ فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى، فالمحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هى التى تستعمل فى الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما فى فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام فى الناى والصفر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما فى محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سروفرون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الديثورامبوس (وهو الشعر الذى كان يغنى فى أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديا) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة من غير فقرات، والمأساة الملهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن فى شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويظل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمون فى قصيدته "قنطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هى فى الواقع أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع أو كما هى عليه أمـ

عبارته القائلة بأن الفن يحاكى الطبيعة فلا تعنى كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراد فى الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفى على المادة التى يستعملها صورة وشكلاً.

ولفظة الطبيعة Nature لا تعنى فى فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعى بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكى الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة فى تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة فى تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بفنه ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة فى تحقيق هذا الأمر (١).

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكى الطبيعة كما هى عليه بل بتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الكلى بينما التاريخ يروى الجزئى (٢).

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها فى الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوى عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهى لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التى كانت تصاحب الموسيقى فى الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معانى النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى فى إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء فى شفاء الجسد. يقول (٣):

---

(1) Arist. Phys II 8., 199 a 15. Pol. 1337 a.

(2) Poet., 9, 1451.

(3) Arist. Pol. 8 1340.

من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك فى موسيقى أولمبوس التى تهز مشاعرنا وتؤثر فى نفوسنا، وإننا لنجد فى الايقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاتزان وأضداد هذه الصفات، وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الحلق فى الواقع وفى هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والملهاة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم فى الواقع أما الملهاة فتظرهم أسوأ. يقول :

" يحاكى الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليجنوطوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وباوسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما فى الواقع ... وفى الرقص والعزف بالناى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهوميروس يصور أشخاصه أعلى مما هم فى الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهيجيمون الثاسوس أول مؤلف للبارودیات ونيقوخاريس مؤلف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن مما هم فى الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً فى الديثورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس فى القلوقلوفاس. وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة عن الملهاة فهذه تصور الناس أدنياء تصورهم أعلى من الواقع [1].

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصص الذى يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامى أو المسرحى الذى يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثانى لأن الشاعر المسرحى يتلون بلون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تنقل الواقع.

أما ارسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقبيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أوالطبيعة على نحو ما هى عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفى هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

---

[1] انظر د. عبد الرحمن بدوى الشعر لأرسطو صـ ٨.

"ينبغى أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق [١]" وهى تختلف فيما بينها اختلافاً يؤدى إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تثير الحزن والكآبة، والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rythm فلبعض الإيقاعات تأثير سكونى ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سئ إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما الناى فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجدر أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغى أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرهفى الاحساس أو خجولين أو عاطفيين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كانط وشوبنهور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الانغام والايقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للاذواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ ـــ يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الايقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب معدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال [٢].

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

---

(1) Arist. Poet. 24, 1050.

(2) Arist. Pnoblems 29-30.

…ور دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغى فى التصوير ألا يـ…س الأطفال باوسون Pauson بل الأفضـل لهـم أن يدرسـوا بليجنوتـوس Polygnotus وبـاقى …مصورين والمثالين الذين اتقنوا تصوير الخلق [١]

ولم يتوسع أرسطو فى الحديث عن النحت وان لـم يغب عـن ذهنـه مـا كـان معروفـاً لـدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهى تعـبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسـطو الحديـث عـن العمـارة يدعـو إلـى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل فى رأى أرسطو أقرب إلى الفنـون النافعـة منـه إلـى فنـون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهى ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذى كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعـاً مـن المحاكـاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدى بأنه لغة مزينة مجملة.

وعنى أرسطو بالبحث فى أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكـاة غريزيـة فـى الانسـان وتظهـر فيـه منـذ الطفولـة، والنـاس يجـدون لـذة فـى المحاكاة كما يستمد الانسان لذة ايضاً من الايقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن ترانيم مديح الآلهة أو شعر "الديثورامبوس" أما عن الملهـاة فقد نشأت من أغانى القرية.

ويرجع الفضل فى تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحـد إلى إثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليهـا ومـن هنـا فقـد كـانت المعرفة بكتابها أشد غموضاً. وهى عمومـاً محاكـاة لأرذل النـاس لا فـى كـل نقيصـة فيهـم بـل فـى الجانب الهزلى الذى هو نوع من القبيح إذ الهزلى نقيصة بغير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويجوز لها أن تطول أكثر مـن دورة شمسية واحدة.

---

(1) Arist. Pol. 8. 5.

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعهُ الرئيسى وهذا يقتضى أن نقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هى محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرحى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات [١] .

وعناصر المأساة بناء على التعريف هى ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بألفاظ متعددة فهى الحكاية أو هى موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكى واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وترابط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتى الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد إسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يكن أن يحدث وفقاً للاحتمال [٢] أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضرورى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقنع المشاهد بحيث يبتعد عما لايقنع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

---

(1) Arist, Poet., 1449 b.

(2) Le vraissemblable et le necessaire.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهى التى يحدث فيها تغيير فى مقـدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكى تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقـلاب أى تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً فى مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهى تكـون المكانـة الثانيـة مـن حيـث أهميـة عنـاصر التراجيديا، وقد اثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمـه العقـدة علـى الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هـى التـى تقـدم الشـخصيات فى فعلها وهى التى تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطـو أن تظـل الشخصية ثابتة غيـر متضـاربة متماسـكة الصفـات أى منطقيـة مـع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يجمل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدى فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فـاضل تماماً، وهـو يسـقط فـى الشقاء لابسبب طبعه الشرير أو فساده الخلقى وإنما نتيجة خطأ لضعف إنسانى فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسى التى تقع فى نطاق العائلة الواحدة كأن يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هـى التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالنثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغـة للشـخصية، أمـا عـن عنصـر الغناء فقد كان يلعب فى التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التـى نـص عليهـا أرسطو فى تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الجوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبيدس أنه استعان بايفون بن سوفوكليس فى تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسـه. أمـا عـن النظـر فهـو أقـل عنـاصر التراجيـديـا أهميـة إذ يمكـن أن تتأثر بالمأسـاة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحى.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة علـى المأسـاة إلـى أن الملحمـة تخـاطب المثقفيـن فـى حيـن تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هي إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذى تحدثه التراجيديا فى النفس الإنسانية بواسطة إنفعالى الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو فى التطهير كثيراً من المناقشات فى تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت فى المصطلح الطبى والمصطلح الدينى قبل أن تتخذ مكانتها فى المصطلح الفنى، فالتطهير في الطب يعنى عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذى يسبب ألما فى الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسى عن طريق انفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً في طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفى يعقبها تطهير وهدوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس enthousiasm تثير نوعاً من الحماس الدينى religious frenzy نجده فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس الصوفى، يعقبه شفاء وتطهير . وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهذب نفوسهم وتبتهج.

فانغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينبغى على مؤلفى موسيقى المسرح أن يسلكوا ، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين فينبغى أن نراعى فى تأليف الانغام ما يعيد لطبائعهم المنحرفة الإتزان. ويسمح للمؤلفين أن يختاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبائع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الانغام التى تختارها لتربية النشئ والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التى تؤدى إلى ألإنفعال فهى الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناى وهى تماثل شعر الديثورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يؤلف ديثورامبوس على وزن دورى؛ ولذا فقد فشلت محاولة فيلوكسينوس Philoxenus إذ حاول أن يكتب ديثورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دورى، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى [1] .

---

(1) Arist. Pol. 1342.

ولعل فى هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديا أشبه باللذة التى نستمدها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديا إذ صورها بإنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيديا إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيديا والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد آثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها بفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى .. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها" [1].

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديا وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً بإتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للبهجة الجمالية.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاء بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالانسان. يقول [2]:

---

(1) Arist. Poct. 1453.

(2) Arist, Pol. 1338.

إن تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال فى الأشياء. إن الغاية التى كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف فى الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالى وهى الغاية التى أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقى الفنون على السواء [١].

وقد بذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة فى فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائى عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم فى أوج عصرهم الذهبى للترجمة بل عنوا فى المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق ـ واستطاع الجاحظ أن يعبر بصدق عن هذا القصور عند العرب فى ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه" [٢] وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن فى العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذى رأى فى الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف الفارابى كتاب أرسطو فى الشعر ولخصه فى رسالة فى قوانين صناعة الشعر ـ وكذلك قدم ابن سينا تلخيصا للكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائى وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول فى هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربى بعد أن وحّد بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذى أدى إلى كثير من الغموض واللبس [٣].

---

(1) cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publicatio. 1951.

(٢) الجاحظ : الحيوان.

(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ٥ وكتاب أرسطو طاليس فى الشعر نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى تحقيق وترجمة د. شكرى محمد عياد دار الكتاب العربى سنة ١٩٦٧.

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقته بين الشعر العربي وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع [١].

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديوانا لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر" [٢].

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألحان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه مخترع الآلة المسماه بالقانون [٣] كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرخى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أوفرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

---

[١] حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

[٢] ابن خلدون ــ المقدمة.

[٣] وفيات الأعيان جـ ط صـ ١٠١.

فـن الشعـر [1]

الفقرات من ١٤٤٧ – ١٤٥١

١ ـ إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولنتبع الطريق الطبيعى فنبدأ بالمبادئ الأولى ...

إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامبى وأكثر الصفر فى الناى واللعب على القيثاركلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الايقاع Rythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالايقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى الناى واللعب على القيثار، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صفر الرعاة ـــ والايقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص ويحاكى الرقص الخلق سواء فى فعله أو فى انفعاله بواسطة الحركات الايقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فبواسطة جنس واحد من الأعاريض أو جملة أعاريض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هى أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليجنيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وباوزون يصورهم أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصفر بالناى واللعب على القيثار كما توجد فى الكلام المنثور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

---

[1] انظر الترجمة الكاملة للكتاب فى كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة المصرية سنة ١٩٥٣

فهوميروس مثلاً يصور الناس خيراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم "وهيجيمون الثانى" الذى كان أول من اخترع المساخر Parodies ونيقوخاريس مؤلف الدلياد Deliad يصورهم أسوأ مما هم.

٢ ـ ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية فى الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلتذ بالنظر إلى الصور البالغة الدقة للأشياء حتى التى نتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والجثث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

٣ ـ ولنؤجل الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية Hexameter وعن الكوميديا ولنتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة ممتعة وبشكل درامى فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً Catharsir لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة الممتعة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هى: العقدة (أو القصة) Plot والشخصيات Characters والعبارة Diction والفكر والمنظر والغناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هى موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شئ.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما فى الأعمال.

٤ ــ وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هى محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين والتام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شئ آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعى.

أما النهاية، فهى على العكس ما يكون بعد شئ آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو فى الغالب ولايتبعه آخر أيضاً، فينبغى إذن فى القصص المحكمة ألا نبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق.

ثم إن الجميل سواء كان فى الكائن الحى أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص فى مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغى أن يكون له حجم معين.

فالجمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز مالا يستفد زمانا ــ كما يستحيل وجوده فى الحجم الكبير جداً إذ لا يتم فى الادراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبعى للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينغى أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفى فيها الطول الذى يسمح بالتغيير فى الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء فى حوادث متسللة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ ــ يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ماقد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة ــ فالفرق بين المؤرخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت فى أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً فى حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكليات فى حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الجزيئات.

والكلى هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث فى الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

أما الجزئي فهو مثلاً ما قد فعله ألقبيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى في تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يؤلف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الايامبيوس يقولون الشعر في أفراد من الناس.

أما في التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لايقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما في تراجيديا أنيثوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التي لاتعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغي على الشاعر أن يكون صانع قصص أولا قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدرما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً في أمر من الأمور التي وقعت. فإن ذلك لا يؤثر في كونه شاعرا إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التي وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.

الفصل الرابع

الفن والتصوف عند أفلوطين

٢٠٤ ـ ٢٧٠م

يعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد ارسطو. وهناك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التى أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. ففى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أوأغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرخام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميداس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب فى حضارة الرومان فتألقت أسماء في الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius مؤلف "الحمار الذهبى [١]".

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد فى العصر الروماني فترة من فترات التطور والتجديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الابتعاد عن التعمق الفلسفي ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفصيلات الفنية والتحليل الواقعى. ولعل من خير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفراسطس فقد بعد ثيوفراسطس عن منهج أرسطو فى تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء فى كتابه الأخلاق النيقوماخية أو فى كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مثلاً فى المسرحية أما عند ثيوفراسطس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أخذ يعنى بما يكشف عن خبايا النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة فى الواقع الموضحة للتفصيلات الجزئية. وبعد ارستيكسينوس Aristoxenus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية الفيثاغورية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تخاطب الآذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تحدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الديناميكية بين الأنغام وبعضها وبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

---

[١] هو لوسيوس أبو ليوس من أشهر كتاب اللغة اللاتينية فى القرن الثانى الميلادى اشتهر بالخطابة والفلسفة وروى فى مؤلفه الحمار الذهبى مغامرات رجل تحول حماراً واضطلع على الغريب من أفعال البشر.

ومع ذبول أثر المدرسة المشائية ظهرت الرواقية والأبيقورية، ولعل أهم ما أضافه الرواقيون إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر فى أبحاثهم فى النحو والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت فى الكلمة وبين المعنى وعنوا باللغة باعتبارها الوجه الآخر للفكرة، وقد تأثر بنظرياتهم فى الخطابة ديونيسيوس من هاليكرناسوس ومنهم ديوجين الذى كتب عن اللغة وانتباتر عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الابيقورى لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الغناء فذهب إلى أنه محاكاة لتغريد الطير فى الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات النفخ محاكاة لما سمعوه من حفيف الريح بين الأشجار.

كذلك عنى شيشرون بالخطابة وله فى ذلك رسالة عن الخطيب On the Orator حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذى ذهب فى هذه المحاورة إلى القول بأن المضمون الجيد وحده لا يكفى فى الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفى هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فتروفيوس Vitruvius عن العمارة De Architectura وقد اتفق كلاهما على الرأى الذى يميل إلى تشبيه العمل الفنى بالكائن العضوى سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً ـ فكان له فى هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورائدها فى العصر الحديث فرانك لويداريت [٢] وكتب بلينى الأكبر[٣] فصولا عن تاريخ فن التصوير فى كتابه الذى أطلق عليه إسم التاريخ الطبيعى حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها ـ وفى القرن الأول الميلادى قدم لونجينوس Longinus بحثا عن الجليل the sublime رجع فى هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بعظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجى ورأى أن المضمون الخصب يؤثر فى النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق، ودافع عن نظرية الإلهام الذى ينتهى الذى ينتهى إلى النشوة أو الجذب estasy [٤].

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيدا لاستطيقا أفلوطين وإن كانت كتابات لونجينوس أقرب إلى النقد الأدبى منها إلى علم الجمال ـ والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية فى العصر اليونانى الرومانى لم تحل دون سريان تيار روحانى يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التى استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذى ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون

---

[٢] أنظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال ـ الباب الثالث صـ ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

[3] The Elder pieniny's chapters on the History of Art ed. text. Blake and Enless.

[4] Longinus. on the Sublime. Part II Setion .

كريسوستوم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هى الصورة الإنسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن هل يجوز فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر. وقد كان هذا الجدل مثار بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفا عن حياة أبوللونيوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقيه وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق ـ فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد : إن فيدياس وبراكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يحلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث، فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وانه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقول والنوذج الثابت الخالد ـ وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف اليونانى تعبيراً عن هذه الفلسفة التقلية المثالية التى ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحانية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر فى مؤلفه التاسوعات(٥).

الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهى ترتاح إليه وتحبه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول : عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها (٦). لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة

---

(5) cf. Plotin Ennead. ٤. ٦ V,8.

(6) Plotin 16.l

الجمالية [٧]. ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تتشكل بها الطبيعة ـ يقول أن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو اراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو داماً الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلى لأن الطبيعة تحاكى النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يطهر نفسه حتى تكتشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً لأن العقل فيها أعظم مما هو فينا.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوحد بين الجمال والخير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله [٨].

---

[7] Plotia Enn. I, 6, 2.

[ ] Plotin Enn. V, 8, 2.

[8] Plotin Enn. I, 6.6.

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه في متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيشرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وان جاز هذا الرأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يفضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة [٩]. ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبغى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحانى إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التى كانت تسود مدينة الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أخذ يبحث عن الجمال فى العالم العقلى المثالى وطالب الفن أن يحاكى الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين وكراهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضئ به النفس ثم تضئ به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً، لأن ما يكون فى الحس مشوها قد يرمز إلى ماوراء الحس من جمال. وإن ملاحظة سقراط [١٠] التى أبداها للمصورين بأن يعنوا بتعبير الوجه والعين عن الخير الباطنى إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تتلخص فى تجاوز المحسوس إلى ماوراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحانى لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى القبح من العالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر مافيه من

---

(٩) Ibid.

(١٠) أنظر مذكرات كسينوفون.

وجود [١١]" ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

"فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهى فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تتملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننبهر بجماله وسوف يمتلئ الرائى بالعجب والبهجة بل سوف يتملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال فى ذاته: الجمال الخاص النقى غير المدنس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملأهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذى يغمرنا بالسعادة[١٢]".

وبهذا الوصف الذى وصف به افلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحانى قرب بين تجربة التذوق الجمالى وتجربة التأمل الصوفى بل جعل من تجربة التأمل الصوفى غاية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية فى حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهى المقدس والعلة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكم فى قصائد الصوفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات فى الجمال الأسمى والخير الأقصى. ولنكتفى بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحانى والحب الإلهى أمثال رابعة العدوية وابن الفارض والحلاج وابن عربى ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين [١٣] قوله:

---

(11) Plotin, Enn. V, 8.

(12) Enn. I. 6.

(١٣) لقب بهذه الألقاب لقوله:

نسخت بحبى أية العشق من قبلى ... فأهل الهوى جندى وحكمى على الكل

وكل فتى يهوى فانى إمامه ... وإنى برئ من فتى سامع العذل

ولى فى الهوى علم تحعل صفاته ... ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل

انظر فى هذا د. محمد مصطفى حلمى ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥.

تـــراه أن غـــاب عنـــى كـــل جارحـــة

فـــى كـــل معنـــى لطيـــف رائـــق بهيـــج

فـــى نفخـــة العـــود والنـــاى الرخيـــم

إذا تآلفـــا بيـــن ألحـــان مـــن الهـــزج

وفـــى مســـارح غـــزلان الخمـــائل فـــى

بـــرد الأصـــائل والاصبـــاح فـــى البلـــج

ويقـــول أيضـــاً :

فكـــل مليـــح حســـنه مـــن جمالهـــا

معـــار لـــه ، بـــل حســـن كـــل مليحـــة

ويعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح الفلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبير المثنوى آراء تفسر لنا ماذكره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذى تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود والذى يهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول "إننى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثالاً ولكنى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار [١٤].

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطين وعرفوها باسم أثولوجيا أرسطوطاليس [١٥] وتأثروا بما ورد فى هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تجريدية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أثولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لاينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمثال المعقول. يقول [١٦] تحسن

---

[١٤] د. محمد عبد السلام كفانى . جلال الدين الرومى، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

[١٥] أنظر " أفلوطين عند العرب" نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ ـ الميمر الرابع فى شرف العالم العقلى وحسنه. ص ٥٧، ص ٥٨.

[١٦] انظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.

الصناعة القبيح وتتم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنم المشترى لم يرق فى شئ من المحسوسات ولم يلق بصره على شئ يشبه به علمه لكنه ترقى توهمه فوق كل حسن وجمال فى الصورة الحسنة. فلو أن المشترى أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التى عملها فيدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال والصفاء الداخلى فذهبوا إلى أن الحسن الذى فى النفس أفضل وأكرم من الحسن الذى فى الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة عن العالم الباطنى أو العالم المقدس الروحانى.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الاسلامى من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حرفياً واتجاهه إلى التجريد ظهر خاصة فى فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفى فن الخط العربى.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المخيلة التى يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتى يمكن أن تكون فى خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامح عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا فى الكتاب العاشر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامى الذى يقترب من الإلهام الإلهى وهو الذى عرفه الصوفية الذين اشادوا بقوة المخيلة وعلى رأس هؤلاء ابن عربى الذى هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الذوق وإلى الحدس والاعتماد على الخيال الخلاّق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل (١٧) .

ويقترن الخيال عند ابن عربى بحدس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحدس الذى يسطع فجأة كلمح البصر هو مصدر التجليات التى لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربى أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهى فما أحب أحد منهم فى الحقيقة سوى الله، أما

---

(17) H. Corbin, creative imaginstion in sufism of jbn Arabi Transl. by Raiph Mambein London 1969.

ليلى وسعاد وهند فليس فى الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الغور لامع
أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

فيا قلب شاهد حسنها وجمالها
ففيها لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضح رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها
وأطلب الباطن حتى تعلما (١٨)

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وان اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألمانى هو فدنج بحق فى كتابه عن فلسفة الدين إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحتفظ بالقمية للمستقبل ونتحمل الألم اعتقاداً فى سعادة مستقبله أما فى خبرة الاحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يبدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعامل الأسمى وليس غاية فى حد ذاته فى حين يكون الإبداع الفنى أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

وقبل أن ننتهى من هذه الفلسفة الجمالية الصوفية يمكن أن نذكر أهم ما بقى منها فى العصور الوسطى فى العالم العربى فنقول إن كلمة فن Ars لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأنها كانت تفيد أى مهارة أو صنعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو

والخطابة والجدل والموسيقى والحساب والهندسة والفلك، ولم يذكر الشعر – من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة فى حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التى تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الانسان الحر. أما الجمال الفنى فقد تمثل فى كل ما يوحى الحقيقة الروحية، ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى فى ظواهر الانسجام والنظام الكونى دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد حافظت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ ـ ٤٣٠) والقديس توماس الأكوينى أو غيرهما من الأسكولائيين عموماً على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذى يرضى الحس والعقل ويوحى بالخير إلى تأمل عظمة الخالق.

نص من تاسوعات أفلوطين
فى الجمال (*)

١ ـ الجمال فى متناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكلمات ويوجد فى الموسيقى. ولايقتصر الجمال على الحواس بل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة فى جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً؟ ـ أهى علة واحد لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً فى الأجسام أو فى غيرها؟ ـ ما هو الجمال فى ذاته؟ ـ إن هناك أشياء لا تكون جميلة فى ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك اشياء أخرى جميلة بطبيعتها، فما هذا الشئ الذى يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال فى الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال فى الشئ البسيط بل فى المركب ذى التناسب والمقياس. ولا يوجد فى الجزء بل فى الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها فى بعث الجمال فى الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لابد أن تكون أجزاء الشئ الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولابد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب فى هذه الأشياء؟.

ولو صح الجمال فى التناسب فقط فأين نجده إذن حين يكون فى المعانى أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو فى الفضائل؟ ثم أولا يمكن أن نجد تناسباً وانسجاما بين الأشياء القبيحة؟

٢ ـ ولنبدأ الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام ـ فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فتنطق النفس بإسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتتقبله وتنسجم معه. أما القبح فهى حين تصادفه تنكمش فى نفسها، فتنكره (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس

(*) الفصل السادس من التاسوع الأول لأفلوطين : ترجمة للمؤلفة أنظر

Ennceades: édit., et trad., par Ebrehier Coll. G. Budé

بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقى بشئ قريب من طبيعتها تندفع نحوه وتتذكر نفسها ــ ولكن ما اوجه الشبه بين ما تتذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التى تتذكرها جميلة؟ ــ إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال [١٠١].

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو مالا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلا ذا أجزاء فإنها توفق بين تلك الأجزاء وتجعل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلابد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الامكان ــ فالجمال يتركز إذن فى كل ماله وحدة وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ ــ وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً ــ يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتجزأ والتى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها ولا تتأثر بالعناصر الأخرى؟ وهى ملونة بلون أصيل أما باقى الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وظلالاً وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتنبه إعجابنا.

٤ ــ أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس ــ ولا يدرك هذا الجمال المعنوى الذى يظهر فى النوايا

[١٠١] يقول أفلوطين إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفنى.

الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها فى نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولابد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن تنتابنا عجب وانبهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ ــ لكن لابد من البحث من مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يعتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس؟ ــ ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطني؟ ومن اين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباخيات حين تتاسمى بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يأخذون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم إنه شئ لا يخاطب سوى النفس غير ذات اللون والتى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمو النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضئ فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحبها بالجمال؟ ــ لكن العقل يبغى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضوى مثل النور على كل الفضائل؟ ــ أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضآلة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تتغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه لأنه لا يظهر إلا مكسواً بالوحل والطين.

ومثل هذا الانسان يأتيه القبح بسبب شئ آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويطهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة

وأرتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقى من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتيها إلا من إرتباطها به تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طبيعتها.

٦ ـ وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القذارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباهج هذا العالم السفلى . والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإلهى الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل، لذلك قال أن النفس تصير جميلة وخيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس، ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ماتمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشئ على تلقى الجمال.

٧ ـ فلابد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الخير بوصفه خيراً لابد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويبتعدون عن كل ما يغريهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا؛ فيخلعوا الملابس التى كانوا يرتدونها ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر. لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.

وإن استطاع أحد أن أن يرى هذا الوجود الإلهى، فأى حب سوف يملأه وأى رغبة بتملكه؟ ـ غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير أما عندما تراه فسوف نعجب بما هو عليه من جمال وسوف يمتلئ الرائى بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً حقيقياً، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً. وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لايرون أى جمال فى باقى الأجسام. فما الذى تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المدنس باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء.بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبه جمالاً ويملأهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفوس أن تطمع فيها غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكى لا نحرم من هذا التأمل الذى يجعله الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة فى عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التى لايعد لها إى ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يجب أن نحتقر بسببها كل الأشياء ولا نتجه إلا إليها.

٨ ـ ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذى يظل مختبئاً فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟ .. فمن أوتى القدرة على رؤيته فليتقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى يعجب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، يجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام بل يعلم أنه ليس سوى صوراً وظلالاً يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجرى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع الخلاص منها ويغرق لا فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التى تكتئب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش فى هادس بين الأشباح.

ألا فنسرع إلى مواطننا الأصلى فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لى أن "أوليس" قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر سيرسيه Circé وكاليبسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مغريات . إن موطننا الأصلي هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا :

فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن اقدامنا ضعيفة. لايمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا أعداد مركبة تجرها الجياد ولاتنفعنا السفن، ألا فلنترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها فى نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ ـ ولكن ما هذه الرؤية التى نبصرها فى باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكنها أن تتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذى تراه، ولابد لها من أن تتعود على أن تتأمل هذا المنظر الباطنى وأول شئ تتأمله هو النوايا الجميلة ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل فى تلك الأعمال الجميلة التى تصدر عن الأخيار من الناس وأخيراً فهى تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لتنعكف على نفسك أولاً ثم لتنظر، فإن لم تر الجمال فى نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون بصدد نحت تمثاله، فإنه يهذبه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل فى نفسك حتى تضئ بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو وتتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشئ فى صميمها بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصر، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هى التى تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس فى أدارنها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلابد للرائى من أن يتشبه بالمرئى، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شئ من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تسطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هى ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلى وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هى نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التى هى خلق للروح). أما الوجود الذى يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التى تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلى، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى فى تصور واحد فلن يدخل فيه الجمال الأرضى.



الأرليزية لبيكاسو

البـاب الثـانـى

العصــر الحديث

الفصل الأول

عمانوئيل كانط

١٧٢٤ - ١٨٠٤

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النيوتونية هى أوثق ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشرى الذى أمكنه أن ينتجها]

كانط

ترجع أهمية كانط فى عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى تاريخ هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه إسم العصر النقدى نسبة إلى فلسفته التى سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن لايبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الانجليز استوعب ما انتهى إليه شافتسبرى وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذى أسماه بنيوتن الأخلاق.

فمن جهة الاتجاه العقلى الذى ساد الفلسفة الأوروبية، كان باومجارتن قد عرَّف الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التى تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إ ذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من باومجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه فى حين ظلت الاستطيقا عند باومجارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذى يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط بالبحث فى الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقى [1].

---

[1] سبق لكانط أن استعمل كلمة الاستطيقا الترنسندالية فى مجال نقده للمعرفة النظرية عند الانسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتى الحساسية صورتى الزمان والمكان اللذان عدهما شرطى الخبرة الحسية التى يصوغها الذهن بحسب مقولاته فى قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.

والواقع أن كانط بعد أن شغل أولا بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء ثم شغل بالبحث في قوانين الأخلاق عكف في آخر سنين حياته على البحث في الشعور بالجمال ووجد أن هذه المشكلة هي من أكثر المشكلات دقة وأحوجها للمراجعة، ففي أول مقدمته لكتابه نقد الحكم [٢] ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكلوجيين أمثال بوركه وأديسون أو باومجارتن، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقي لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثاني من الأحكام فتبين أنها تنطوي على مبدأ قبلي [٣].

وذلك لأن كانط إنما يبغي الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذي توصل إليه في مجال العلم والأخلاق. وفعلاً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق في نقده لملكة الحكم الذي كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن Understanding وهو موضوع نقد العقل الخالص ومجال الأخلاق الذي يعتمد على العقل Reaon وهو موضوع نقد العقل العملي ومجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكية الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

ونقد المعرفة عند كانط يسير في ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات في عيانات مدركة حسية Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتي المكان والزمان القبليتين، ثم يلي ذلك توحيد هذه المدركات الحسية في أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العاينات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط الخيالي، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجي.

أما في مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدي، حين انتهى إلى أن الإرادة الخيرة هي قانون السلوك الأخلاقي وأنها تفترض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناء على ذلك هي المبدأ الذي تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهي تناظر مبدأ العلية الذي تستند إليه قوانين العالم الطبيعي.

---

(2) Kant. Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

(3) V, 219.

ثم يأتى كانط بعد ذلك بالنقد الثالث ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعـالم الحرية أوبين مجال العلم ومجال الميتافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الواسطة بيـن الذهـن والعقـل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والإرادة.

أما المبدأ الذى تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد Perposiveness وهـو الذى يسمح بقيام الحكم المنعكس reflective، ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن فى أنـه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلى على الجزئيات ولكنه يتعلق بحـالات خاصـة فردية لكى ينتقل إلى كلى ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية ولكى يحقق هذه المهمة فإنه يوجـد الحكـم الكلـى المناسب لكـل حالـة خاصـة والمبـدأ الـذى يسـير عليـه فـى هـذه العمليـة هـو مبـدأ الغائيـة teleology فالغائية هى المبدأ المنظم الذى يتدخل فى كل المجالات وهـو الـذى يضفـى الوحـدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضفى الوحدة والتآلف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين، نقد الحكـم الجمـالى (الاسـتطيقى Asethetical) ونقـد الحكم الغائى Teleogical.

ويصاحب كلا الحكمين شعور باللذة مصدره أن كلا الحكمين يتصف بالقصد والغائيـة مـن وعى العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدز اللذة فى الحكم المنعكس يرجـع إلـى أنـه ينعكـس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة.

غير أن اللذة المصاحبة للحكم الجمالى تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائى إذ يذهـب كانط إلى أن الانعكاس فى الحكم الجمالى يقع علـى اللعـب بـالتمثلات Representations فـى حين أن الانعكاس فى الحكم الغائى يقع على اللعب بالتصورات Concepts.

ففى الحالة الأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجـب أن يكـون عليـه الشـئ حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة فى حين أن الحكم الغائى يدخل فى اعتباره التنظيـم الكلى المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثـل، فعندمـا نتـأمل صـور الظواهـر نحكـم عليها جمالياً Aesthetically أما عندما نتأمل حياتها فنحن نحكم عليها غائياً teleogically.

ففكرة الغائية هى على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي، ووجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية [٤]

وخلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشئ الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجرى بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذى ندركه في الموضـوع الخارجى مصدره عملية التأليف والتوفيق أواللعب الذى يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هى مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نعد نقد الحكم جزءاً متمما لفلسفة كانط النقدية.

وهو الأمر الذى وضحه كانط نفسه في مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوة القائمة بين مجال الادراك الحسى والخبرة الطبيعية أى عالم الطبيعة والعالم المثالى ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية فى عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرية "فينومينية" إلا أن ما تدركه الذات فيها من تنظيم وتآلف وغائية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمى فى نفس الوقت إلى عالم الأشياء فى ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أى أنها تعلو على هذا العالم الحسى.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم فى تاريخ علم الجمال هو أنه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملى. يقول كروتشه[٥]" إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

---

[4] Kaoxc; Jsrael; The Aesthetic theorics of Kant, Hegal and Schopenhour. 1958. pp. 15, 16, 17.

[5] Biroce. Aes thetic, Trausl. by Ay arhslie. New York. 1958.

أما كانط فقد كان فى نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن فى أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية، ويكفى لتوضيح هذه التفرقة التى تنتهى إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى خاتمة مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجده يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

وفى نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة فى الخير وفى الفن توجد صورة الغائية.

تخطيط يبين ملكة الحكم وموضوعها فى فلسفة كانط [٦]

ملكات النفس فى مجموعها		المبادئ الأولية	مجالات تطبيقها
ملكة المعرفة	الذهن	الارتباط بالقوانين	الطبيعة
ملكة الرغبة	العقل	الخير الأقصى	الحرية
ملكة الشعور باللذة والألم	الحكم	الغائية	الفن

وملكات المعرفة التى تقابل المبادئ الأولية التى تعمل فى مجالات الطبيعة والحرية والفن هى الثلاث ملكات التى كانت موضوع دراسته فى مؤلفاته النقدية الثلاث وهى ملكات:

الذهن	Understanding
العقل	reason
الحكم	Jndgement

---

(6) Conformiy to law-Nature.
Principle of final puposc-freedom.
Principle of puposiveness-art.

أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهى :

ملكة المعرفة	the Faculty of cognition
ملكة الرغبة	the Faculty of desire
ملكة اللذة والألم	the Faculty of pleasure and pain

وخصص كانط كتابه نقد الحكم للبحث فى الشروط الأولية الخاصة بأحكامنا الاستطيقية أوأحكامنا عن الجميل والجليل. وقد قسم كانط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقى أى الحكم بالجميل والجليل والجزء الثانى يشمل نقد الحكم الغائى.

الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق:

وأول ما يميز حكم الذوق عند كانط، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا فى هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجى بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار ــ فالذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانط الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التى تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهى:

(١) **اللحظة الأولى وفقاً للكيف:** وضح فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة disinterested وأنه يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيذ Pleasant أو الخير good وفرق كانط بين اللذيذ أو الرائق agreable وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا أن اللذيذ يكون وراء منفعة أو له تأثير حسن على الحواس كذلك فإن الرضى أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالارادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف contemplatif بمعنى أن اللذة التى نحس بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الانتفاع به فالذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو خال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذى نسميه بالجميل.

(٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم: according to quanting

يؤكد أن له طابعا كليا Universality وهذا الشرط الثانى المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلى ـ وهذا الطابع الكلى لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على الرأى الشخصى، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذيذ أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لى نبيذ الكانارى ولا يروق لغيرى، وعندئذ لا تجوز المناقشة في الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لى شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه Le beau exige.

كذلك فإن من العبث الالتجاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة بالأدلة العقلية لاقناعنا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلى.

وملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذى يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذى يوحد بين الأفكار، وتجرى هذه العملية فى البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذى نحس به نحو الجميل. وحكمنا على شئ بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوى على تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لأى غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكتى الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذى تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صادفت نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً علمية تتعلق بوقائع علمية ـ وبهذا يفسر كانط أن الحكم الاستطيقى على الجميل إنما هو حكم كلى وضرورى ولكنه يتميز بصفته الخصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزنبقة جميلة. فى حين لا أعد حكمى كل الزنبق جميل حكماً استطيقياً كلياً خاصاً بل هو حكم كلى مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقى عن الحكم المنطقى بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مبررات عقلية فشأن هذا الحكم الاستطيقى من جهة الخصوصية "شأن أى شعور أو إحساس خاص فمهما اقنعنى الطاهى مثلاً بندرة المواد التى أدخلها فى الطعام ومهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يعجبنى مادام لم يعجبنى عندما تذوقه لسانى ، وقد

يصطحبنى أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة ويحاول اقناعى بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك فلن يكون ما يعرضه علىّ جميلاً مالم أشعر أنا بتأثيره علىّ، ولهذا فإن حكمنا على الجميل حكم يجمع بين خاصتين يبدوان لأول وهلة متعارضين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقوننا عليه إلا أننا لانقدم لهم السبب والبرهان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطيقى وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية أواستدلال عقلى وإنما ترجع إلى عملية تجرى فى العقول البشرية تتلخص فى إنسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع وهو الذى يصبغ الحكم الاستطيقى بصبغة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لى شخصياً لا يروق لى بصفة خاصة بل بصفتي فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطيقى بالكلية . ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة الذى يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(٣) **فاللحظة الثالثة:** [٧] التى يحدد بها حكم الذوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة. فهى تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العملية Pratique، ولأنها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا فى حكمنا على الجميل نحس بنوع من الالزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملى بل على الذوق العام أو الحس المشترك Common sense . ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيراً يجعل منها نماذج تحتذى فى كل زمان ومكان.

(٤) أما اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق فحسب العلاقة بالغايات فكيف يوحى حكم الذوق بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغائى هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شئ معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففى كلا الحالين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثالاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضى حاجة

---

[٧] تذكر هذه اللحظة فى مؤلف كانط على أنها اللحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية لارتباط فكرة الكلية والضرورة كشرطين أوليين لحكم الذوق.

بيولوجية ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغائية لأنها ثمرة تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تيسير عملية التأليف والتآزر لملكاتنا الفكرية. أى أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشئ الجميل ووعينا بهذا الادراك ، ولا ينبغى للعمل الفنى أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغى أن يوهمنا أنه كائن طبيعى.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آلية غايتها إنتاج ما يؤدى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغائية فى شئ ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور للغاية.

Beauty is the form kof purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجى يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغائية التى تستند إلى ملائمة فكرتنا عن التئ ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد Pulchritudo adhaerens والجمال الحر Pulchritudo vaga، المقيد يفترض ما ينبغى أن يكون عليه وان يتطابق معه. أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينبغى أن يكون عليه الجميل. ومن أمثلته الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق الحائط وفى الموسيقى ما يمكن أن يسمى بالفانتازى fantasies أو الموسيقى بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيد فمنه جمال الجسد الانسانى أو الحيوانى أو جمال مبنى سواء كان كنيسة مثلاً أو منزلاً. ففى هذه الأمثلة يمكن أن نرجع إلى تصور لما ينبغى أن يكون عليه الجميل فهو بالتالى جمال مقيد، وهذا يعنى نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو الخير. لأننا يمكن لنا أن نتصور الفكرة العامة للشئ الذى نتمثله فى النمط أو فى النوع الخاص به فنصف رجلا بأنه أجمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل النموذج الخاص بجنسه، لذلك يمكن فى الجمال المقيد أن نتبع معنى مثالياً.

تحليل الجليل:

اتبع كانط تحليله للجميل بتحليله للجليل، وقد عاد كانط فى كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الجميل والجليل فى مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التى ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولاضرورة غير أنه فى حين يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى مجال الأخلاق ويتفق الجميل والجليل فى أنهما يبعثان فى الانسان اللذة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيذ Pleasant ولا التصور العقلى مثل الخير the good، غير أن الجميل يختلف عن الجليل فى أنه يوجد دائماً فيما هو محدود فى حين يوجد الجليل فيما هو لامحدوداً وما يبعث على فكرة اللانهاية. ففى الجليل يرتبط سرورنا أولذتنا بالكيف فى حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. ويتميز الجميل بأنه يثير قوانا الحيوية فيقترن بلعب الخيال، أما الجليل فيتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذى نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الاعجاب، وفى حين يوحى إلينا الجميل الطبيعى الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الجليل يوحى إلينا بإضطرابها.

ويثير الجليل فى النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضى وإما أن ترتبط بالارادة فتولد الجليل الديناميكى، أى أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثباتية أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الجليل الرياضى بأنه ذلك الذى يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الجليل الديناميكى العواصف والبراكين والمحيط الثائر والشلالات، تلك القوى التى تجعلنا نتسامى إلى تصور القوى العاقلة التى تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذى به نسمو على العالم الحسى غير أنه لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.

وكل هذه الأحكام الخاصة بالجليل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للجميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل، أو قوله إن النهار يوحي بالجميل في حين يوحي الليل بالجليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجليل إلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

طبيعـــة الفـــن :

آثار الفن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي(٨).

كذلك فإن آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين designed إلا أنه لا ينبغي أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح(٩).

وقد نظن النحل إذ يبني خلاياه أنه يقوم بعمل فني ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والارادة الانسانية الحرة.

والفن الجميل هو ناتج العبقرية genius

Beautiful art is the art of Genius

والعبقرية موهبة نظرية talent توجه الفن بمالا يمكن لأى قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة Originality وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجي exemplary يكون مقياساً أو معياراً نقيم على أساسه الأعمال الفنية.

---

(8) Kant. Critique de J. 45.

(9) Hence the puposiveness in the product of beautlful art, alth-ough it is designed must not seem to be designed, I.e. beautifnl art must look likc nature although we are Conscions of it as art.

ولا يمكن للعبقرى أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكى يتحولوا إلى عباقرة وفى هذا تتميز العبقرية فى الفن عن العبقرية فى العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعى إلا أن العبقرية هى ملكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات الخاصة .beautiful representation of a thing

وفى الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً فى الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك مالا يمكن أن يصور فى الفن وهو ما يثير الاشمئزاز disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها فى الفنون الجميلة وهو الأداة التى بها نقوم بالحكم وبتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كانط بوجود أفكار إستطيقية Des idées esthétiques هى ثمرة للعبقرية التى تقدمها فى الفنون الجميلة وخاصة فى الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهتدى العبقرى إلى الأفكار المناسبة لتصور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار للغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس I'âme spirt التى تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستطيقية.

يمكن للأفكار الاستطيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل. ومن هنا يجد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقى والحر عن طريق هذه الرمزية (١٠) .

الجليل وعلاقته بالخير :

بعد أن ينتهى كانط فى الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستطيقى يخصص الجزء الثانى من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستطيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالقضية الأولى ترى أن أحكام الذوق لا تستند إلى أية تصورات ونقيضها يتلخص فى أن أحكام الذوق يجب أن تستند إلى تصورات حتى نناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولايمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذا قرنا التصور الذى يستند إليه حكم الذوق بأنه ليس تصوراً معرفياً بل تصوراً لحقيقة تفوق الحس. وأن الغائية التى يوهمنا بها الجمال الطبيعى والفنى ليس غائية

---

(10) Kant, "Critique59.".

مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التى ننظر بها إلى الطبيعة والفن [11]، وهى التى ترتفع باللذة التى نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسى أو التجريبى إلى المستوى الروحى الذى يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يمضى كانط فى بيان صلة الجميل بالخير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التى نستمدها من الشعور بالجميل إنما هى لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان فى الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المبانى بأنها سامية ومحترمة dignified أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمة أو مرحة majestic-majestieux et magnifiques بل حتى الألوان نسميها نقية طاهرة chaste رقيقة - (innocente - modeste - tendre - tender) لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التى تثيرها الأحكام الأخلاقية.

فالذوق ييسر الانتقال التدريجى من الجاذبية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث إنه يعرض الخيال على نحو بينه حراً ومتكيفاً؟ يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المظهر الحسى [*].

والخلاصة أن الخيال سواء كان فى الطبيعة أو فى الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية يتدخلان فى التجربة الجمالية مما يفضى إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما يعيش فى عالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأى لنشأة المثالية الألمانية فى علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلنج وهيجل حيث أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

---

[11] Kant, Critiqne. 56-57.

[*] Le gôut rend possible en uelque sorte unc transition de l'attrat sensible àl'interêt moral habituel, sans qu 'il y ait un sant trop brusque, en répresentant l'imagination comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objest des sens. Inême sens attrait sensible, un libre satisfaction.

It accuustoms us to find a satis faction that is from sensous allarement even in the Object of sense.

وأخيراً فلعل هذه المثالية الروحانية التى بدأت خيوطها تتكشف فى فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إنما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التى قضت على حرية الطبقة المتوسطة فظلت مفككة منعزلة فى ظروف إقطاع قوى الجذور.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذى ساد حركة التنوير فى فرنسا إبان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا فى نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تفسح المجال للشعور لكى يقاسم العقل والشعور والإيمان إلى تضارب النزعات المتناقضة فى مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين أمعنوا فى تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بافتراضهم ملكات الحدس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط فى الوقت الذى ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الانسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلى فى النقد الفنى ظل سائداً فى الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية فى النقد الفنى على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسيين والتجريبيين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكلية المستمدة من فلسفة كانط عند خلفائه الذين عرفوا الجمال بأنه فى الصورة المجردة أو فى العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأفكار كما يقول معاصره هربارت Herbart الذى ذهب إلى أن الصورة هى الحقيقة الثانية المعقولة فى كل ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكرى لتلك المذاهب التى قربت بين الفن واللعب حين أكد أن الجميل مجرد عن النفع فترة عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه فى علم الجمال "شيللر" الذى عرف الفن بأنه يتركز فى النشاط التلقائى الحر، كذلك انتهى هربرت سبنسر إلى تعريف الفن بأنه استنفاد الطاقة الزائدة عند الانسان وقرب بينه وبين اللعب.

وأخيراً فإذا صح القول بأن كانط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التى كان البحث فيها عن الجمال الفنى والطبيعى يستمد من تأملات الفلاسفة فى ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة النقدية أى مرحلة البحث فى إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من الخبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها لاتستمد من التأملات الميتافيزيقية

ولا تستقي من البحث النظرى، فكان بذلك من أول مـن جعـل الفـن ميدانـه الخـاص المختلـف عـن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ علـى كـانط أنـه عندمـا كتـب مؤلفـه الرئيسى نقد الحكم إنما كان مقوداً بنظريات سيكولوجية وخاضعـاً لعلـم نفـس الملكـات faculty psychology السائد فى عصره، أكثر مما كان مسترشداً بفنون عصـره وآدابـه ومقـاييس الجمـال والذوق عند فنانيه ونقاده. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات فى النفس الإنسانية كمـا تصورهـا كانط لوجدنا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذى تنطبق تصوراته على عالم الطبيعـة وملكـة العقل الذى تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التى تفـترض أفكـاره عـن الغائيـة والقصد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً فى ملكة الحكم إلا أن دور اللذة فى تحليل كانط الاستطيقى وفكره الجمالى لم يكن له من الأهميـة قـدر مـا كان لفكرة الغائية وهى الفكرة التى استغلها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغائية هى قبـل كـل مبدأ ترنسندنتالى، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هى شرط أولى يجعلنا ننسب للطبيعة تصـورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهى إليها.

أما عن الخيال imagination فلم يخصص له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعـه كمساعد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال فـى استطيقا كـانط دوراً خلاقـاً كمـا يقـول بندتـو كروتشه [١٢].

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الايطالى فيكو Giambattista Vico من أهم من سـاعد على تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لـم يتوصـل إليـه كـانط مـن تقديـم تصـور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أى الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الاساطير لقدرة لم يوضحهـا تماماً الأمر الذى ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هـذه القـوة الخلاقـة [١٣] والتورط فى ثنائية لامفـر منهـا ظهـرت مثـلاً عنـد نيتشـه فيمـا سـماه بإرادة الوهـم the will to illusion وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلـف فلسـفة "كـأن" [١٤] الـذى قـال بعـالم

---

(12) B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

(13) A. W. Levi, Literature, Philosophy; and imagination. Indians U. Press. 1962. pp. 11-49.

(14) The Philosoply of as If.

خيال في مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استمدت من فلسفة ملكات النفس عند كانط وعند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيزيقي في فلسفة برجسون في تفرقته الشهيرة بين عالم الحياة ذى الديمومة المدرك بالحدس والذى يكون الفن تعبيراً عنه وعالم المادة الجامد وقوامه الزمان الآلي الذى يكون العلم تعبيراً عنه. ثم هاهى الثنائية مرة اخرى تظهر على مستوى لغوى فيما يمكن أن يسمى بالاستطيقا السيمانتيكية فى أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوى ومرجعهم الرئيسى هو كتاب أوجدن وريتشاردز: .C.K. Ogden & G.A. richards "معنى المعنى" .the meaning of Meaning. 1923 وقد قدم المؤلفان فى هذا الكتاب تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة فى العلم واللغة المستخدمة فى الدين والشعر والميتافيزيقا. ففى العلم تقوم اللغة بوظيفة مختلفة كل الأختلاف عن الوظيفة التى تقوم بها فى الميتافيزيقا وفى الشعر، ذلك لأنها تكون فى العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتجربة، إنها لغة إشارة referential ـ تشير إلى شئ to designate فى حين أنه فى الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تعبر عما ننفعل به على نحو ما تعبر به الموسيقى أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express . ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيماتيكى بعبارته الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شبه عبارات pseudo sentences ـ ليس لها مضمون منطقى وإنما هى مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين (١٥)".

---

(15) ef. The iogical syntax of language London. Routledge and Kegan Paul. 1959 - p. 278.

انظر فى هذا الرأى د. زكى نجيب محمود: خرافة الميتافيزيقا.

الفصل الثانى

هيجـــــل

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف انسكلوبيديا العلوم الفلسفية، عرض فيها المذهب استوعب ما قدمه السابقون وجدد مسار فكر اللاحقين. ولعله وجد فى أرسطو مثيلاً له حين وجده يحيط بأطراف الفكر السابق عليه كله فيستوعبه ثم يتجاوزه ويتسع مذهبه لتفسير كل ما فى الوجود والحياة الانسانية من ظواهر متشابكة قوامها وحدة واتصال، وحدة، من جهة أخرى يضيق هيجل بالمجردات ويتمسك بالعينى ولا يتصور الحقيقة إلا فى نشاطها وفعلها ومعقوليتها. فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلى عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صار أقرب ما يكون إلى الفكرة فى نشاطها وفى معقوليتها البادية فى الموجودات الحسية العينية. ولعل شأن هيجل من كانط هو أيضاً شأن أرسطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما فى سابقه نقطة البدء فى فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل ـــ فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية فى الجدل القائم بين المعقولات العقلية. أما فى علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا فى مجال يتفق ورغباته الروحية ــ غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التى شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتباع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيللر وشلنج وهولدرلن [1]. وكان هذا الأخير من أعز أصدقائه أيام دراسته بجامعة توبنجن، وقرءا معاً شعراء الإغريق القدماء وشاركه الحماس للثورة الفرنسية. وعاصر هيجل جوته وأعجب بعبقريته الفذة ومعرفته الشاملة ـــ كذلك أعجب هيجل بحضارة الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة فى نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبى المعبر عن روح الأمة، وهى فكرة تشبع بها هجيل volkereigion ــ ومن جهة أخرى كان للثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما

---

(1) جوهان كريستوف فريدريك فون شيللر J.C.F.S. schiller (١٧٥٩ ـــ ١٨٠٥) مؤلف رسائل فى التربية الجمالية ــ فريدريك وليم جوزيف شلنج F.W. J. Schelling (١٧٧٥ ـــ ١٨٥٤) ج. س. ف هولدرلن F. Holdorlin.

أتت به هذه الثورة من مثل حديدة غيرت معالم الحياة الأوروبية الحديثة. لذلك فقد اتخذت مشــكلة مصير الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة فى فلسفة هيجل ومن بعده فى الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح فى الوجودية إبتداء من كيركجادر إلى هيدجر إلى سارتر وكامو. أما عن أهــم معالم حياته الخاصة فإنها ترجع إلى نشأته التى تلقى منها آثار النزعة الوجدانية الصوفية وتعـرف فيهـا على نظام أقرب إلى الحكم الشعبى الديمقراطى القائم على احـترام دينـى للسـلطة كـان لـه أثـره فـى فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده فى السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ فى شتوتجارت وتعلم بجامعة توبنجن التى التقى فيها بهولدرن وشلنج. وفى عام ١٩١٦ قبل منصـب أستاذ بجامعة هيدلبرج خلفاً لفريس J. H. Fries ونشر مؤلفه انسكلوبيديا العلوم الفلسـفية ـــ وفـى عـام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة برلين بعد وفاة فشته، ثم بلـغ أوج ازدهـاره مـا بيـن عـامى ١٨٢٣ ـــ ١٨٢٧ وظلت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته فـى فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ومحاضراته فى علم الجمال.

وقد سلك هيجل فى عرضه لمذهبه الجمالى مسلكا ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه فى الفكـرة The Idea وفى المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلــك فى نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التى فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراتــه بعرض نسقى درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته فى علـم الجمـال هـى فلسـفة فـى الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه المرهف فى تذوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته فى علم الجمال تناول هيجل الفن بالدراسة فى مؤلفيه الانسكلوبيديا وفينومينولوجيا الروح، وأكد فى كل أبحاثه مهمة الفن فى التعبير عن الروح المطلق، كما وضح أيضاً مهمة الدين والفلسفة فى عمليـة التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليهـا جميعـاً علـى أنهـا مظهـر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعى نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

١ ـ الفـــن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيجل ذلك لأن كل ما فى الوجـود مـن ظواهـر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هى فـى النهايـة مظهـر مـن مظـاهر تشـكلات الـروح، وقانون هذه التشكلات هو ما يسميه هيجل بالجدل، وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هى فى النهاية أن تعى ذاتها ووسيلها فى بلوغ هذا الوعى الفن والدين والفلسفة.

يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نجح الشعراء والفنانون هناك أن يصوروا للناس الألوهية وبذلك وضحوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا أن هناك أيضاً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما يؤديه الفن إذ يحدث بالنسبة لتطور الأمم أن توجد لحظة لا يستطيع الفن فيها أن يؤدى دوره كاملاً فى تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً بأحداثها التاريخية من ظهور المسيح وما ارتبط بحياته وموته من أحداث دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر فى التصوير خاصة فارتقى فى إمكانيات التعبير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتركيز على الباطل وانعطاف النفس على ذاتها جردت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد ــ فإذا كان العمل الفنى يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق فى صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتى الفلسفة فى النهاية لتضفى على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر La Penseé ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلى الذى يصبح موضوعاً للتعقل كما أنها تضفى على الذاتية الخاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين فى الفلسفة. فالموضوعية فى الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية فى الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة الخالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تجلى الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعى وإنما يتعلق بالجمال الفنى، لأن الجمال فى الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعى لأنه من إبداع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية، وماهو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر فى وعى معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضيره أى نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفنى مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً ــ يقول إن الفن الذى يحاكى الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفياً؟

وإن حاول أحد أن يحاكى غناء البلابل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا ينتج عملاً فنياً ـ ويشير إلى أن الاسلام قد أدان محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى القول بأن تصوير الطبيعة الذى كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم الحساب.

والموضوع الفنى لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعاً عملياً شأن موضوعات العالم الحسى، كما أن الموضوع الفنى من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات العلم بأنه موضوع فردى وليس تصوراً مجرداً ـ من هنا يكون الجانب الحسى فى الفن مجرداً عن المادية إذ ليس شأنه شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه شارك فى الفكرة. ومن هذا الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس قابلية للتعقل هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالجمال الذى يسعى إليه الفن لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود لذاته، وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ولكن له وجود آخر، وجود لذاته يتضح حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه بذاته بطريقين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه ـــ وطريق عملى لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية، وهذا الميل فى التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذى يقذف بحجر فى الماء ليرى ما فعلته يداه من تأثير فى البيئة الخارجية وهذه الحاجة فى الانسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الانسان ـ بل إن الانسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع الفنى عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للتزين وقد تصل هذه الحاجة به إلى حد التشويه كما نلاحظ مثلاً عند البدائيين أو الصينيين فى طرقهم لتجميل أقدامهم بتشويه شكلها الطبيعى.

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفى حاجـة الانسـان إلـى الوعـى بعالمـه الداخلـى وعالمـه الخارجى على السواء بواسطة تلك الموضوعات التى تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالهـا ــ ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكـبرى بالنسـبة للإنسـان، ولمـا كـان الفـن فـى أسـمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحانى باطنى فيترتب على ذلك أنه كلمـا أفصحـت الأعمـال الفنيـة عـن الباطن الروحانى كلما ارتقت فى سلم الكمال ونضجت فى الشـكل. لذلـك يـرى هيجـل أن تصويـر الشكل الإنسانى كان اكتشافا ساعد فنى النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلـة دنيـا إلـى مرحلـة أعلى فى تصور الروح، فالتشكل الخارجى للجسم الإنسانى أدل على الباطن وأكثر شفافية فى التعبـير عن الروح من النحت والتصوير الذى يتخذ موضوعاته من عـالم الطبيعـة أو العـالم الحيوانـى. وعلـى الرغم من أن الصورة الانسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذى تتمثل فيه الروح بـأقصى درجة إنما هو العين، إذ أن الروح لا تبصر بالعين فحسب بل إنهـا تصبـح مبصـرة بهـا، أى أن الـذى يميز العين عن باقى أعضـاء الجسم الانسانى هو أنها العضو الذى بـه نـرى وبـه أيضـاً نكـون مرئيـين، يقول: ينبغى أن يتحول العمل الفنى عيناً فى كل أجزائه حتى يكتسب قدرة على الدلالة على البـاطن، إن كل عمل فنى يتحول إلى "أرجوس Argus [٢]" ذى الأعين اللانهائية، ومـن خـلال هـذه الأعيـن يظهر الباطن وتشع الروح.

ب : الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى) [٣]

يرجع الجمال فى الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسى، والنظر إلى الفكرة فى ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسى، يكون الجمال ــ أمـا الفـن فـيرتفع بالكائنـات الطبيعيـة والحسية إلى المستوى المثالى ويكسبها طابعا كلياً حيـن يخلصهـا مـن الجوانـب العرضيـة والوقتيـة، فالفن يرد الواقعى إلى المثالية ويرتفع به إلـى الروحانيـة. لذلـك يـرى هيجـل أن الفكـرة إذا تشـكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلى فإنها تتحول إلى مثال ideal - idear [٤] الفكرة العينية حقيقة هى وحدها التى يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومـن إتفاقهـا وهـذا الشـكل يتولـد المثـل الأعلى أو مثال الجمال [٥].

---

[٢] فى الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تعطى جسده أعين كثيرة.

(3) ideal, ideal.

(4) L'ideé en tant que realite faconnee Conformement ason Concept est lideal.

(5) Thus it is only the truley Conerete idea that Can generte the true shape, and Corrspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.

فالفكرة عند هيجل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كاملة، فإذا تكاملت بحيث طابقت التصور الخاص بها كانت حقيقية، لذلك يقول هيجل إن المثال l'idéal أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغى أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال، وفى رأيه أن أهل الشرق القديم فى الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثل الأعلى للجمال فى أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التى تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفنى إنما يرتفع فى المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكرى الذى ينطوى عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولية والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد اليونان القدماء ولم تصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيجل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أساس من فلسفته فى تحقق الفكرة، فبحسب تحقق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ الحضارات والفكرة هى المضمون الذى يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثل الأعلى ideal أو المثال ولكن لا يعنى هذا أنها لا تنطوى على فكرة، ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة له وهى تجد دائماً النمط أو الشكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنماط رئيسية للفن، وهى النمط الرمزى والنمط الكلاسيكى والنمط الرومانطيقى.

ففى النمط الرمزى تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا ـــ تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل الخارجى هى علاقة تنافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطنى المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهى تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح فى الفن الذى يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل أتفه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفى على الطبيعة معنى لا يتناسب معها ولذلك تنتهى إلى الغرابة والفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد واللا ـ تحديد والغموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهى تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفى عملية هذا التحديد الذاتى تجد لنفسها الشكل الخارجى

المناسب لها ومن هنا ينشأ ائتلاف بين الفكرة ومظهرها الخارجي ويتحقق المثل الأعلى للجمال I`idéa - The Ideal في النمط الثاني للفن وهو النمط الكلاسيكي.

وفي هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة Der Ursprungliche Begriff وأنها تجد الشكل المناسب لها والذي يمكنه الكشف عن مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنساني، فالنزعة الإنسانية التشخيصية تمثل في الفن تقدماً في التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكي، ويصبح التشكل حقيقة حسية وجسمانية وتنتفي مظاهر التعارض الذي كان يسود النمط الرمزي، غير أن الروح هنا محدودة بتشكل واحد محدد هو التشكل الإنساني، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائي في النمط الرومانطيقي الذي يبلغ الروحانية الخالصة ــ فالفكرة في هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتدرك نفسها روحا مطلقاً خالياً من كل تحديد فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الحسي الواقعي وتتحقق في عالم الوعي الباطني وتهجر العالم الخارجي لكي تنعكف على ذاتها وهنا يظهر النمط الرومانطيقي الذي يكون الشكل الخارجي فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان في النمط الكلاسيكي مؤتلفاً بها.

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأنماط من النمط الرمزي الذي يمثل مرحلة البحث عن المثال وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي إلى النمط الكلاسيكي الذي يصل إلى المثال ويبلغ مرحلة إتحاد الفكرة بالشكل الخارجي إلى النمط الرومانطيقي الذي يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثال إلى حد يجعلهما مرة اخرى غير متحدان بالشكل الخارجي.

ويتميز كل نمط من هذه الأنماط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقا هيجل في علاقة الفكرة بتجسدها الخارجي ويتخذ كل نمط من هذه الأنماط مجرى يتطور على مداه فيمر بدور النشأة فالنضوج فالتدهور. وتتفاوت قدرة الفنون على تلبية خصائص هذه الأنماط، فمنها ما يكون أكثر من غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هي أكثر الفنون قدرة على التعبير عن النمط الرمزي في حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاسيكي ثم تأتي فنون التصوير والموسيقى والشعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن النمط الرومانطيقي.

ولا يعني هنا أن نستبعد من النمط الرمزي وجود سائر الفنون الأخرى من نحت وتصوير وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقي في النمط

الرمزى كما يجد النحت مبدأه المنطقى فى النمط الكلاسيكى ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الغربية المسيحية التى تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعى.

جـ : أنمـاط الفـن الثـلاثـة

١ ـ النمط الرمزى وتطوره:

ساد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هى فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصائص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الابهام والألغاز ومن هنا يسوده الطابع السحرى الممتلئ بالأسرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التى تحمل سمات هذا النمط فإننا نجدها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على آداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة الليث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطوياً على كثير من الغموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرمز للقوة برمز آخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرمز بالليث لشئ آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجى علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية، فالرمز لايستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفى.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخاجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية يتكشف لهيجل صراع فى النمط الرمزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فثمة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية (*) (Symbolisme irréfléchi) ويمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك لأنه يلجأ إلى تضخيم أقل الأشياء الطبيعية وينتهى إلى اللاتناسب الناتج عن تصور

(*) Le Symbolisme irreflechi, uncionscious, irneflective Symbol.

وحدة وجود الإلهية أن تتجسد فى بقرة أو فى قرد أو فـى فـرد أو شـخص مـن أفـراد طبقـة البراهمـة كذلك يمثل الفن المصرى القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتى العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزى إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعـة الخارجيـة تشـكيلاً يناسـب المضمـون الفكرى وتمهد الطريق لتحقق الألوهية فى المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجيـة أنهـا تبعـد المكـان ليناسـب وجـود الـروح. وتحفـل الآثـار المعماريـة فـى مصـر القديمـة بـالرموز حيـن ترمـز المعـابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكـون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى فى وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقاً للعقيدة الهندية ولكن تظل الأهرامات مـع ذلـك غلافـاً جـامداً ورمـزاً خارجيـاً ومصطنعاً وغريباً عن الروح الساكنة بجوفه.

ويبلغ النمط الرمزى مرحلته الثانية حين يظهـر صراع المضمـون والشـكل للوعـى الإنسـانى بحيث يمكن التفرقة فيه بين الجانبين وتبلغ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية (٦) وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزى تاريخياً. ولكن فى إطار تطـور النمـط الرمـزى، مـن المرحلـة اللاواعيـة إلـى مـرحلـة الـرمـزيـة الـواعيـة تتحقـق الأعمـال الفنيـة الممثلـة للـروعـة فيمـا يسـمى برمـز الرائع (٧)(Sublime)، إذ أن التقارب بين الرمزى والرائع والجليل واضح لاشتراك هذه الصفات فى الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهم بحقيقة عليـا كليـة فتصـور الرائـع الرمـزى يرتفـع إلـى إدراك الألوهية التى تتجاوز جميع مخلوقاتها فى الوجود وتسمو عليها فى الكمال ومن هنا ينشأ الفـن المقدس (l'art Sacaré) (٨) الذى يمجد الألوهية الخالقة للعالم بعد أن كان الفـن الرمـزى القديـم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد فى حضـن الطبيعـة كمـا يـأخذ بوحـدة الوجـود. وتمثل فن الرائع الرمزى هذا فى أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قدمـاء اليهـود كلهـا يـدور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتمييز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسـان مكانة أرفع فى الحرية والاستدلال عما كان عليه فى المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومـن خـلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصـور القـانون الثـابت الـذى يخضـع لـه فـى

(6) Symbolism reflechi, reflective Symbolilm.

(7) Symbolism du Sublime.

(8) lart Sacre.

سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الرائع الرمزى يصل الوعى إلى التمييز بين الواقع الإنسانى والواقع الإلهى ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاعة للإرادة الإلهية.

٢ ـ النمط الكلاسيكى وتطوره :

يظهر النمط الكلاسيكى للفن حين تصل الروح فى تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنسانى مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الدينى عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيوانى واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفنى من آثار الغرابة والغموض والقبح وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء [٩] الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلا آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى، غير أن فكرة القدر والضرورة [١٠] ظلت تحوم حول رءوس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكى وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر السارى عليها جميعاً والذى لا يمكن تجسيده فى شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعبيراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليونانى أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى Universelle [١١]

---

(9) Serenite.

(10) Destin-destiny. fate.

(11) Universalite.

وقد أمكن للتشكيل فى فن النحت أن يعبر عـن الألوهيـة تعبيراً مباشـراً ذلـك لأن التمثـال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال فى العمارة الرمزية القديمـة وإنمـا نحـت التمثـال فـى الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والمادة الجامدة غير الحية التى يستخدمها النحت لم تعد غريبة عـن الـروح وإنمـا أصبحـت جسداً لها وشكلاً متحداً بها.

ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التى تميز بها النحت اليونـانى وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذى ترتب عليـه أن ظـل الشـكل فـى النحـت المصرى غريباً عن الفكرة وظل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبـير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل إبنها الإله حوريس ويلاحظ كيف ظل التمثـال هنا جامداً خالياً من التعبير عن تجسيـد الأمومـة والشـخصية، وتشـابهت التمـاثيل كلهـا عنـد قدمـاء المصريين وتميزت بالأذرع الجامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستغرقة فى فكر عميق.

أما فى النحت اليونانى فقد اصبح الفنان أكثر حرية فى التعبير عن الشـخصية أو الفكـرة التـى يتناولها . ومن هنا أمكن للآلهة أن تتعدد ويتخذ كل منها شخصية وفردية وإسمه الخاص كما أمكـن لهذا النحت اليونانى أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونـان، غـير أن فـن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومـان فـى أفكـار القدر وعبر الشعر التهكمى [١٢] عن هذه القدرية.

كذلك لم يعد فن النحت يفى بالمضمون الفكرى الذى جاءت بـه العصـور المسيحية. فقـد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعذابات تتغلغل فى باطن وجـدان الانسـان وكـل هـذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذى يتخذ من الشكل الجســمانى الفيزيـائى ذى الأبعـاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهى الفن الرمزى بالمعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاسيكى حين تحررت من قيود العمارة السائدة فى حضارات الشرق القديم فى بابل والهند ومصر إنها لـم تعـد تسـتعير مـن الطبيعة أشكالها و إنما بدأت تخضع لخطة معينة من إبداع العقل الإنسانى، فاتخذت أجزاؤها الشكل

---

(12) Satire.

المناسب لأداء وظيفتها ـ ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أوحيوانياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المقفلة المنطوية على الأسرار وإنما كان المعبد مهيأ لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانطيقية تحمل سمات الحضارة المسيحية فتتجه إلى اللانهائى وتميزت بخصائص مخالفة كل الاختلاف لطابع العمارة الكلاسيكية الواضح فى المعابد اليونانية إذ اتجهت الأبنية إلى الابتعاد عن الطبيعية الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أخذت فى الاتجاه إلى الآفاق العليا لتشرف على عالم اللانهاية وبدلاً من أن تفسح المجال للمنافذ الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم فى الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ وذلك لأن العالم الباطنى والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصوراته فى الألوهية.

٣ ـ النمط الرومانطيقى وتطوره :

لم ينجح النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متمثلاً فى وجودها الجسدى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى وعيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجى وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسداتها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقي باتحاد الألوهية بالإنسان ويتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقى بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى ـــ وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد فى الصورة الإنسانية إلا أنه لا يتجسد فى المسيح فقط بل فى الانسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين الخالق والخليقة كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تجريد طبيعته من الجانب الفيزيائى المادى ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى الخلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة

الاغريق القدماء، فالاغريق القدماء لم يكونوا يعنـون بحقيقـة الخلـود ولا يعيرونهـا أى اهتمـام. ففـى الأوديسة [١٣] مثلاً يقابل أوليس البطل أخيل فى العالم الآخـر ويهنئـه علـى أنـه أسـعد الخلـق جميعـاً سابقيه ولاحقيه على السواء ولكن أخيل لا يعبأ بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعـد المـوت ويجيـب على أوليـس بقوله إنه خير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير علـى ظهـر الأرض علـى أن يتـوج ملكـاً فـى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الجـانب الفيزيـائى للوجود الانسـانى وبـه تتحـرر النفـس مـن كـل مـا يحددهـا ويقيدهـا بـالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية La Religion [١٤] وهـى تدور حول قضية الفداء [١٥] المستمدة من تـاريخ حيـاة المسـيح فـى مولـده وموتـه وبعثـه. ويحـاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعانـاة ولكـن تـأتى المرحلـة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إيجابية الذات الإنسـانية وتبلـغ مسـتوى الحريـة الـذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشـرف والحـب والوفـاء ــ والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانـة ولكـن الشـرف بمعنـى التقديـر للشخصية عموماً فهو عاطفـة حديثـة أتـت بهـا الحضـارة الحديثـة، أمـا الحـب فيعنـى فنـاء المحـب وتضحيته لمحبوبه، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركه ودانتى فى الكوميديـا الإلاهية وشكسبير فى روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع ــ وبفضل هذه العواطف تتكـون الشـخصية الرومانطيقيـة وتؤدى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان فى الفروسية [١٦]، وهى تمثل النقلـة مـن الذاتيـة التـى تـدور حول الباطن الدينى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنيوى. ومع كل هذا تتسع إمكانيـات التعبـير عـن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباينة وكـل مـا هـو إنسـانى سـواء كـان

---

(13) XI. V. 482-491.

(14) La religion.

(15) La redemption.

(16) La chevalerie-Knighthood.

أخلاقياً أو لا أخلاقياً ويتغلغل الفن فى تفاصيل الحياة الإنسانية وتتضح هذه الصفة فى أعمال شكسبير بما أدخله فى أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال التافهة التى تجرى على ألسنة الملوك والصعاليك على السواء. بل إن المسيحية نفسها قد صورت من الأحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف فى إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التى يمكن أن تتلخص فى تحرر الشخصية واستقلالها [١٧] بحيث يسيل المضمون فى العمل الفنى إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضى فيتناول الفن فى هذه المرحلة المظاهر الجزئية وينأى من الموضوعات الرئيسية بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ فى استعراض مهارته وسيطرته على المادة التى يتعامل بها فى فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا فى اللعب بالألوان ومنهم فان إيك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والخداع البصرى. وتتضخم قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فينأى تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى وينتقل إلى مرحلة النزوات والسخرية. [١٨]

وينتهى الفن حين يطغى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصوراته بحيث يتضاءل المضمون وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكرى آخر.

ولما كانت الذاتية [١٩] هى مبدأ هذا الفن الرومانطيقى فإنها تتخذ واسطتها فى التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التى تكون أقدر على تقديم الروح فى وجودها الذاتى ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الإنتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة فى تصوير البورتريه [٢٠].

---

(17) Formal independence of Character.

(18) Le Caprice.

(19) Subjectivite.

(20) Portait.

وتكون الموسيقى هي ثانى الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتمثل خطوة أعلى من التصوير فى التجريد المثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر. والنفس فى الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون فى التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هى الخيال والفكر.

وعندما يبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسية ويحل النثر المعبر عن الأفكار محل الشعر الخيالى.

د : نسق الفنون عند هيجل

ينظم هيجل الفنون الجميلة كلها فى نسق درجي يخضع لنظريته الخاصة بالانماط الثلاثة التى تتحقق من خلالها فكرة الجمال ويتداخل مذهبه فى الفنون بتاريخه للفن فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

ويبدأ نسق الفنون عند هيجل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هى أول خطوة على طريق الفن وهى أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحى لأنها الفن الذى يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة فى هذا الفن هى المادة الصلدة الخالية من الروح والتى لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هى الفن الذى يرجع مبدأه للنمط الرمزى ولذا فإنها لا تمثل الألوهية مباشرة وإنما يمكن للنحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدأه يوجد فى النمط الكلاسيكى ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفى النحت الكلاسيكى يكون الباطن الروحانى مرئياً ويكشف المظهر الجسمانى الخارجى عن الروح وقد أمكن للنحت اليونانى أن يكشف عن المبدأ الإلهى فى عظمته وهدوئه.

ثم تأتى مجموعة الفنون الرومانطيقية القادرة على تقديم النفس فى تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجى إلى الفن الموضوعى إلى فنون الذاتية وهى التصوير والموسيقى والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التى تتخذها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحرراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذى يوشك أن تخبو فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الدينى وإلى اللغة العلمية التى تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتخلى عن مكانه للدين والفلسفة.

والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه فى هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطغى فيها المادة على الفكر. وإذا كان الجمال الفنى يقوم على أساس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدده نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى. ولذلك ينتهى تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين الجانب الفكرى والحسى أشد تحققاً مما هو الحال فى فنى العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامى المركب من النوعين السالفين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدى والدراما المركبة منهما وقد حل النثر تدريجياً فى الشكلين الأخيرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة فى مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة النضج وعلى العكس من ذلك فى حالة الشعر الغنائى الذى يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفراده فاستقر على نظام ثابت.

ففى ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الانعكاف على ذاته وتكون له أفكاره الخاصة ومشاعره الذاتية. والشعر الملحمى هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يختفى فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التى يقدمها فى صورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبعصره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضى منه أن يتحد ويفنى فى روح شعبه وأمته.

أما الشعر الدرامى فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنسانى بقوى القدر أو بقوة الارادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل عناية خاصة بالتراجيديا وكان لآرائه فيها أهميتها الخاصة عند النقاد حتى لقد ذهب برادلى Bradly [21] إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق أرسطو كما

---

(21) A. C. Bradly: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. Lindon 1950 pp. 69-95.

فعل هيجل. ويلخص برادلى نظرية هيجل فى التراجيديا بقوله إن التراجيديا هى قصة عذاب تثير الشفقة والخوف ولا يشترط فيها النهاية المحزنة غير أن العذاب فى التراجيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس فى حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذى يمس جوهر الروح Spirit - Geist (٢٢) إنه الصراع بين القوى التى تتحكم فى إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع فى مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التى تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صوابا ولكن صواب أحداهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التى يتمثل هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراجيدى سر عظمته وتتحد إرادته بالقوة التى توجهه، فانتيجونا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أخيها، وروميو ليس إبناً ولا مواطناً بل هو العاشق الذى يملأ الحب كيانه وينتهى الصرع بين القوة المختلفة بفضل ما يسميه هيجل قوة الجوهر الأخلاقى، إنها قوة مطلقة أوهى العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مثلاً فى تراجيديا "يومينيدس" : ــ Eumendes ــ أو تخضع إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً فى تراجيدياً فيلوكتيتيس Philoctetes أو يحدث أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرادته وهذه الإرادة العليا كما حدث فى اديبوس فى كولون Oedipus at Colonus. ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عينياً ويترتب على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراجيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إن العدالة لا تهدر فى النهاية.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسخيولس وصوفوكليس فلقد قتلت كلتمنسترا زوجها أجاممنون فوقع على عاتق إبنها أوريست واجب القصاص لأبيه وأتاه الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والابن تتعارض مع العلاقة المقدسة للابن والأم وبعد أن يتم أوريست فعله تتعقبه الجنيات ربات القصاص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن

---

(22) Geist - Spirit.

ويتم الحل بغير كارثة لأن الإلهة أثينا تتدخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمى أوريست وتكرم ربات القصاص فى مدينة أثينا فتهدأ ثورتهن إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة ولكنها قد تتدخل لتنهى الصراع بكارثة كما حدث فى تراجيديا انتيجونا وهى النموذج الكامل للتراجيديا عند هيجل لأن موت أنتجونا وحبيبها ابن كريون ينهى الصراع الذى قام بين حقوق الأسرة ممثلة فى أنتيجونا التى تدفن أخاها رغم أمر الملك وبين قوانين الدولة التى تقضى بعدم دفن الخائن والتى يمثلها كريون.

ويعنى هيجل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية فى حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحكمة فى إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوريست، فشخصية هاملت وذاتيته هى التى تبرز فى التراجيديا الحديثة عند شكسبير فى حين تتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أوريست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية فى الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتى والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويترتب على هذه الصفة فى التراجيديا الحديثة أن يكثر تنوع الموضوعات وتتعذر المواقف الانسانية، وشخصيات التراجيديا القديمة لا تمثل الشر بنفس النسبة التى تمثله شخصيات التراجيديا الحديثة وأمثال مفيستوفاليس وياجو وجونريل لم يكن يجوز أن يظهروا فى التراجيديا القديمة، فإذا اعترض معترض بأن كلتمنسترا مثلاً بقتلها زوجها تذكرنا بليدى ماكبث فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السؤال يتلخص فى أن ليدى ماكبث لم يكن لديها ما كان لدى كليمتنسترا من أسباب تدفعها للقتل، (فقد كانت كلتمنسترا مدفوعة للانتقام من أجاممنون لأنه قاتل ابنتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففى حين ترجع هذه النهاية فى التراجيديا القديمة إلى العدالة المطلقة أو القوة الأخلاقية العليا نجدها فى التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أومصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيجل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدى أحسن بكثير من التراجيديا الحديثة خاصة فى محاضراته فى علم الجمال حيث كان مشبعاً بالإعجاب بفن الإغريق وبدأ يتضح سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية فى الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن

الطابع السياسى والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فنا حديثاً رغم تفوق تراجيديى اليونان على نحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكل أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم فى رأى هيجل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما نجد فى التراجيديا ذلك لأن لكل شخصية من شخصيات التراجيديا صالحها الذاتى ودوافعها الخاصة ويزداد هذا التنافر فى الكوميديا حتى يصل إلى نهاية التسوط، ومن هنا يفشل العمل الفنى فى تقديم الحقيقة المطلقة التى هى غاية الفن. ولذلك فقد رأى هيجل فى الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيجل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يجد نقاد هيجل فى هذه النظرية موضعاً للطعن فى حساسيته الفنية وفى هذا يقول كروتشه:

"لقد صار هيجل مثيلاً لأفلاطون فعلى الرغم من أن كلاً من الفيلسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالفن وتتبعاً للأعمال الفنية المعاصرة لهما إلا أن هيجل قد رضخ ـــ كما رضخ فيلسوف اليونان ـــ لما اعتبره أمراً يأمر به الدين فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى على حبه العميق له، كذلك فعل فيلسوف الألمان الذى لم يشأ أن يتحرر من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعلن طبيعة الفن الفانية أو بالأحرى موته. إن استطيقا هيجل إنما هى خطبة رثاء جمع فيها الصور المتوالية للفن واستعرض المراحل التى تقدم فيها الفن أثناء تطوره ورتبها فى قبر كتب على شاهده الفلسفة" (٢٣)

ورغم كل ما قدمه هيجل من أسباب لتهاوى الفن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهر أقواله انتهاء الفن كنظام من النظم الفكرية الإنسانية. ذلك لأن هيجل قد أكد أهمية الفن فى إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأنه شأن الدين والفلسفة، وعد الفلسفة مركباً من مضمون استطيقى ومضمون دينى وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانبين.

---

(23) B. Croce, Esthetica, Bari. 1912. pp. 352-53.

لذلك يظل للفن وجود رغم أنه يكف فى بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيجل لتاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرست كل طاقتها الروحية لخلق الفن والتمتع بروائعه وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م فى أثينا وهو عصر كبار مؤلفى التراجيديا ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة فى أوروبا وهو أيضاً عصر شكسبير وقد وصلت الحضارة فى تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذى يفسر أن الدين والفلسفة والعلم تظهر لتستوعب حضارة الفن [٢٤]

خاتمة :

لقد كان لمحاضرات هيجل فى علم الجمال التى نشرت بعد وفاته عام ١٨٣٥ أعظم الأثر على فلسفة القرن العشرين. ولعل أهم ما جاءت به من رؤية جديدة هى النظر إلى الأعمال الفنية كالنظر إلى أى حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التى انبتتها ووضح ارتباط النظم الفكرية المختلفة من فن ودين وعلم وفلسفة بالمستوى الحضارى الذى تنبت عنه. وكان من أثر هذه النظرة فى النقد الفنى أن زاد الاهتمام بالمعيار التاريخى الذى يحكم به على الأعمال الفنية وبالنظر إلى الفترات التاريخية التى ترجع إليها.

كذلك كان هيجل أيضاً من أول من بشروا بالمعايير الأيديولوجية فى الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكرى والشكل أو الصورة فى العمل الفنى ووضح كيف يتطور المضمون فيتبعه بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيجل العناية بمعيار الوحدة العضوية فى الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعجباً بفن اليونان إلى حد جعل للحضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى للجمال.

لكن هذه الفلسفة التى حفلت بكثير من النظريات والرؤى الأصيلة القيمة قد تورطت أيضاً فى كثير من متاهات الميتافيزيقا إذ خضعت للمنطق القبلى الذى يميل إلى فرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعى الخاص بالروح المطلق وما يرتبط به من تطور للمفاهيم الدينية. وانتهى فى تصنيفه للفنون إلى نسق رتبها فيه ترتيباً تصاعدياً فجعلها تتفاوت فى القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت فى الكثافة أو فى

---

[24] Paolucci, Hegel and Tragedy.

المثالية أو ما تكشف عنه وتوحى به من مضمون دينى وتصورات للألوهية. فقدم نموذجاً للتصنيفات الميتافيزيقية التى سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شوبنهور الذى رتب الفنون ترتيباً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو أفكار فأحل العمارة فى أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيوانى الذى لايفصح إلا عن النوع ثم يأتى التصوير فيمثل تقدما حين يكشف عن سمات الشخصية والخصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التى تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التى تقوم على اساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمى لعلاقة الفنون ببعضها. [٢٥]

---

[٢٥] انظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف.

الفصل الثالث

"آرثر شوبنهور"

١٧٨٨ ـ ١٨٦٠

ولد آرثر شوبنهور بمدينة دانتسج عام ١٧٨٨ لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية ـ وبعد إتمام دراسته بجامعة توبنجن وتخصصه في الفلسفة، انصرف عن الحياة العملية التي كان والده يعده لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتذوق الفنون.

ورغم تأثره بالآداب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته في الفن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذى الأجزاء الأربعة والذى نشره عام ١٨١٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً" [1] The world as will and Idea.

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهور وكانط اختلافاً في الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وثقافته تقدمياً ذا نزعة عقلانية، في حين شوبنهور بطبيعته وثقافته شكاكاً متشائماً ذا خيال يجسد المجردات [2] . ولكن شوبنهور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التي تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر Phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشئ في ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهور هو العالم الذى يظهر لنا في معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أوعالم الحقائق عند شوبنهور يختلف في جوهره عن عالم الأشياء في ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أشبه بعالم المعقولات إذا ما أخذنا في الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولية ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

---

[1] A. Schopenhauer. The World as will and Jdea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883 -1896.

[2] Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.

وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهور عن كـل ميتافيزيقـا مثاليـة عقلانيـة سـابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهر الوجود فى المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقـولاً، فـإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنـه مـن ظواهـر وأحـداث بأنـه مـبرر ومعقـول ومنطقى، ولكن إذا انعكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولية وبالتالى التدبـير والغايـة والهـدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الغاشمة التى تخبط خبط عشواء، وبالتالى فـلا مجـال للتفـاؤل الميتـافيزقى وإنما التشاؤم الذى هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهور وميتافيزيقاه التى لا تبرر الوجـود نفسه ولا ترى فى حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى علـى مستوى البطولـة المطلوبة فى التراجيديا على حد قوله (٣) .

أما عن صلة شوبنهور بمعاصره هيجل (١٧٧٠ ـــ ١٨٣١) فيبـدو أنـه لـم يكـن مـن أنصـار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل فى علم الجمال لم تنشر إلا فى وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهمـا إذا ذكرنـا أن العقـل عنـد هيجـل كـان أداة لتفسـير الحقيقـة الميتافيزيقة والوجود، فى حين اقتصر دور العقل عند شوبنهور على إدراك الظواهـر ووقـف عنـد حـد خدمة الحياة وظل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شـوبنهور مـع هيجـل فـى إيمانـه بإمكانيـة تفسـير ومعرفـة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختـلاف عـن الآخـر، ففـى حيـن توصل هيجل إلى المنطق الجدلى الذى يقبل التناقض ويقضى بذاتية الأضـداد، لـم يتجـاوز شـوبنهور منطق الذاتية عند أرسطو الذى انتهى به إلى افتراض قوة لا ـ منطقية هى الحدس الميتافيزيقى.

ورغم عقلانية هيجل وحدسـية شـوبنهور فـى هـذه القضيـة إلا أنـه مـن الضـرورى أن نفسـر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية فى القرن التاسع عشر وأنها تختلف كـل الاختلاف عن النزعة العقلية التى سادت عصر التنوير.

فالعقل عند فلاسفة عصر التنوير هو العقل الذى يؤكد التمايز والانفصال بين الأشياء المعـبرة عن ذلك على المستوى السياسى والاقتصادى بالمبدأ المعروف "دعه يعمـل دعـه يمـر"، فهـو منطـق يحاول دائماً ضمان حرية الفرد فى العمل واكتساب القوة والنفوذ بغير حدود.

---

(3) F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.

ولكن منطق العقل عند هيجل ينتهى إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا فى ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو ناقص، وبالتالى لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التى ارتبطت بالروح الرومانسية التى سادت الأدب عند كل من "جوته" و "شيللى" و "وردذورث" و "بايردن" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيجل وشوبنهور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأنانية، وقد أكد شوبنهور هذا الإحساس بالكل عن طريق الحدس الذى عبّرت عنه تلك العبارة التى يرددها فلاسفة الهنود بقولهم "ذلك هو أنت !!" "This thou art" "Tat[٤] twam assi".

وتأثير فلسفة شوبنهور فى الفن وفى الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسى ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة فى نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرداة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهور إلى تفسير فن التراجيديا الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة — بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء — وإذا كانت الصور التشكيلية وليدة الحلم ومن وحى الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما اقدر الفنون تعبيراً عن الألم التراجيدى.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التى لم ترد على فكر شوبنهور، ولكن فلسفة شوبنهور فى الموسيقى كانت المصدر وكانت فى كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهور بنظرياته فى الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذى انعزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه إبنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متخفياً وراء السحاب [٥].

---

(4) Cf. Joues. W.T.A History of western Philosphy Harcourk, Brace S World. 1969. P. 158-159.

(5) Cf. Rosser, Clément, L'Esthétiquc de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.

وإذا كان لفلسفة شوبنهور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيده على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا ـ عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومحور هذا الصراع يرجع إلى نظريته التى تفسر جوهر الوجود الفيزيائى والعضوى والإنسانى بواسطة الإرادة ـ فالإرادة هى محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات والموضوع متصلان فى المعرفة العادية التى لا تقدم لنا الوجود خالصاً ولا الذات خالصة، ويقوم العقل بتقديم التصورات المختلفة فى العلوم من أجل خدمة حياتنا الإنسانية ـ ولكن الباطن والنفس تدرك بحدس معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التى هى جوهرها وهى جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحدس الذات الباطنى ولكن هناك فى الخبرة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالى تتضح نظريته فى معرفة الوجود ومن خلال خبرة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة النيرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستطيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستطيقا عند شوبنهور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوبنهور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلى، ويرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالى تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل Vorstellung-Ideas فالمثل عند شوبنهور هى موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع Objectivation للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتى الزمان والمكان ومقولة العلية ـ وذلك لأن الإرادة ـ جوهر الوجود ـ لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تتموضع فى المثل التى تتبدى للتأمل الجمالى.

ويظهر هنا تأثر شوبنهور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة Species naturales أقرب شئ إلى عالم المثل الأفلاطونية ـ لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء universalia ante reum أو نماذج نوعية Specific archetypes وليست مجردة تالية على الأشياء Universalia post reun .

ويرى شوبنهور أننا ينبغى علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، أى عندما تتكثر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصور مختلفة لما تنطوى عليه من أبخرة وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتخذ أشكالاً عديدة بحسب قوانين التبلور. ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والجواهر، وإنما هى قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والجوهر عندما تخضع لتأملنا الجمالى والفنى.

فتأمل هذ المثل هو نوع من الحدس الذى تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التى تخضع لمبدأ العلة الكافية والتى تكون فى خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوبنهور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه الخبرة ذاتاً خالصة نقية من الغرض Will-less, impersonal subject.

ويظهر هنا إلتقاء نيتشه برأى كانط فى طبيعة البهجة الخالصة الخالية من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذى شرحه فى مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوبنهور أن فى هذا التأمل الجمالى معرفة وفى نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة وإلحاحها، فهى سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأتراكسيا ــــ وفيها تقف عجلة إكسيون Ixion عند الدوران، لأن الإنسان فى خضوعه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه العجلة التى لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول ملىء إناء الدنايد Danaides المثقوب (*).

غير أن تموضع الإرادة وتبديها فى التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات تموضع الإرادة وإبدائها نفسها فى تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التى ترتبط بكل فن من هذه الفنون.

(*) هن بنات دانايوس الخمسون ابنه ــ حكمت عليهن الآلهة فى العالم الآخر بأن يظللن يملأن آنية مثقوب عقابا لقتلهن أزواجهن الخمسين ابنا لايجبنوس ملك مصر ــ روى اسخيلوس قصتهن فى مسرحية الضارعات.

وتأمل المثل عند شوبنهور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأفلاطونى الذى عايش الحقائق خارج الكهف ـ فهى تركيز على المثال الذى هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول جوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العبقرية الفنية، إنها حالة تتغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة والرغبات، وهى حالة إنسانية بالمعنى الأتم للكلمة وهى تتضح إذا ذكرنا نقيض هذه الحال فى عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتتجه إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمانية، ولكن الرأس فى الإنسان تتجه إلى أعلى، ويميل تمثال أبوللون بلفدير كيف ترتفع رأس الإنسان فى زهو وخيلاء (٦).

بل نجد فيما قدمه المصورون الهولنديون من تصويرللطبيعة الصامتة حين جذبوا إهتمام المتذوق لأبسط الأشياء ، فجعلوا للموضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحوراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوبنهور أننا عندما نحكم على شئ بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالى والفنى، ورؤيتنا له تحولنا فى نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا نكون على وعى بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر فى كل شئ بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأى شئ مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شئ جميل، ويمكننا تفضيل شئ على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطيقى الجمالى، وسبب ذلك هو أن هناك من المثل ما هو أدنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتمثلات، فى حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضوء هذه النظرية يقدم شوبنهور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

---

(6) Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.

تصنيف الفنون
الجميلة عند شوبنهور

يرتب شوبنهور الفنون فى تصنيف هرمى بحسب مدى تعبير المثل التى تظهر فى هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفى بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هى أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذى تتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، فى حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التى تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقى الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التى هى وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التى تناسب المضمون المثالى الذى ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية فى العالم المحسوس، وهى تقوم بدور الصلة بين المثال والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذى يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة اللا ـ عضوية وهى مثل الثقل Gravity والصلابة Cohesion والجمود regidity والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التى تكشف عن الصراع الذى يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو فى مقابل الصراع الذى يظهر فى التراجيديا بين الإرادة الانسانية والكوارث التى تهددها. وتستخدم العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهور: "يجب أن يظهر فى كل جزء من الكيان المعمارى ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام فى العمارة اليونانية التى يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للسقوف التى تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضاءل قيمة العمارة القوطية إذ يختفى فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفى قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالى فى فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالى. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات فى مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزية التى تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال فى النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً فى العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال فى النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد ـ ويوضح شوبنهور رأيه فى فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه فى الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال فى الطبيعة الانسانية فى عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة فى حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية فى الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضئيلة، فى حين لا يمكن أن يحدث هذا فى النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، ففى إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فنانى العصر اليونانى فى هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يعبر عن المثل بواسطة الخيال الذى يجسد التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكلى وتجسيده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، فى حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطنى والمثالى.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائى بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر فى حين أن الملحمى يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر فى الشعر الدرامى. فالتراجيديا هى قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال

الإرادة الإنسانية، وتوقظ التراجيديا فى الإنسان تلك المعرفة التى تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن تتمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة ـ وقليلاً ما يظهر هذا فى التراجيديا القديمة ولكنه يكون اكثر وضوحاً فى التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص فى أوروبا بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جوته وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام فى الرائى أو فى المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متمسكاً بإرادة الحياة، فى حين أن غاية التراجيديا هى إنكار هذه الإرادة. لا تكفير عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفير عن الخطيئة الأولى وعن الوجود نفسه ـــ الذى عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هى أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة فى التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل فى إحدى شخصياتها مثل ياجو فى عطيل وشيلوك فى تاجر البندقية أوكريون فى أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما فى أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللذة الجمالية التى نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو فى قمة النكبات التى تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهى التدرج الهرمى للفنون الجميلة بفن التراجيديا التى تقدم صراع الإرادة فى أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله فى مقابل العمارة التى تقدم هذا الصراع فى أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة فى الكتلة الصماء اللا ـ واعية .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوبنهور هو فن الموسيقى التى تقف على حده لأنها لا تكرر أى مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهى فى هذه الصفة ليست كباقى الفنون التى تتجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التى تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح فى ذاته والحزن فى ذاته.

فالموسيقى تماثل الإرادة قانونَ الوجود، ومن ثم ففيها ما فى الإرادة من درجات ومستويات تتجسد هذه الدرجات والمستويات فى الألحان المختلفة وفى الأصوات التى تتوافق أو تتصارع كما يحدث فى القوى التى تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يجوز للموسيقى أن تستخدم الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكى الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهور موسيقى "الفصول"التى وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما ثار نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكى الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهور من عالم الموسيقى المجردة الخالصة موسيقى موزارت وروسينى وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يرو فى الموسيقى إلا قيماً موسيقية مثل باتير Pater وهانسلك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكيات من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.

الفصل الرابع

فريديك نيتشه

١٨٤٤ ـ ١٩٠٠

شاهد القرن الثامن عشر بعثاً جديداً للحضارة والفن الإغريقيين على يد لفيف من كبار مفكرى الألمان وفلاسفتهم. ويعد وينكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة فى دراساته العديدة فى تاريخ الفن. ولعله رأى فى أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان فى بساطته وسموه وعمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول وينكلمان موضحاً فلسفة الإغريق فى الجمال:

"كما تظل أعماق البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح سطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الأغريق معبراً رغم الانفعال الصاخب عن نفس صافية هادئة" وقد صادفت دعوته هذه استجابة كبيرة فى أوساط الفن والفكر الأوروبى عامة والألمانى خاصة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استجابة لدعوة ونكلمان لسهولة تأثره بفن النحت الإغريقى الذى أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روائعه خاصة فى بومبى وهركولانيوم. ويكفى أن نذكر بهذا الصدد إسم أنطونيو كانوفا (١٧٥٧ ـ ١٨٢٢) فى طليعة من استجابوا لهذه الدعوة، تشهد بذلك روائعه فى النحت ومن أشهرها تمثال بولين بورجيزى أخت نابليون وتمثال كيوبيد وبشيسة. كذلك نجد دافيد وانجر فى مجالى الرسم والتصوير يقتفيان أثر الاغريق والرومان وما كانوا ينشدون من تصورات المثل الأعلى للجمال ـ فقد رجع انجر لتصوير الإغريق على الأوانى فتميز فنه بسيادة الرسم على التلوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور فى أن يحث الفن الناس إلى الفضيلة وأن يكون دعوة إلى التعقل والعمل. ومن أشهر الأمثلة الموضحة لهذا المبدأ لوحته عن قسم "الأخوة هوراس". وهو نفس الموضوع الذى ألهم كورنى فى القرن السابع عشر لكتابه تراجيدية "هوراس".

أما فى الموسيقى فقد ظهر التأثر بالموضوعات الرومانية، فألف سبونتينى Spontini أوبرا "لافستال" LaVestal أودع موسيقاها كل عظمة الانتصارات الحربية لدى الرومان وكررت أكثر

من مائة مرة تمجيداً لنابليون. وبهذه المناسبة أيضاً كتب بيتهوفن سمفونيته البطولية Eroicia التى أتم كتابتها عندما كان نابليون قد تحول إلى امبراطور فأهداها بيتهوفن لذكرى رجل عزيز. بل إن نابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم فى فرنسا شارك الشعور العام السائد فى اقتفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهورى إلى امبراطور واتخذ من العصى الرومانية "Fasces" شعاراً لسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الرومانى واستلهم الحضارة الايطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى نابليون مشاهير الفن الإيطالى أمثال كانوفا واسبونتينى وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعابد الرومانية وكلف معمارييه ببناء قوس النصر فى قلب باريس محاكاة قوس نصر سبتيموس سفيروس فى قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت فى ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لآرائه فى الحضارة اليونانية وتأثره بها أكبر الأثر فى العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتفى نيتشه أثر معاصريه فى استلهام الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفى باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذى كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمى بدراسة الفيلولوجيا والفلسفية اليونانية وألف رسالة عن ثيوجنيس. ويعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التى أوضح فيها رأيه فى الفن والفلسفة. ولم يعجب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلا للروح الأبوللونية كما عرفها فى كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كبل الغرائز بقيود العقل وصد تيار الحياة [١]، والحياة عند نيتشه هى إرادة قوة وهى دافع مستمر لتجديد، وفى فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهرقليطس وأنبا دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وخلاصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليونانى فلسفة الفيلسوف شوبنهور وشخصية ريتشارد فاجنر ـ فأخذ عن شوبنهور نظريته فى الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاجنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسى التى سادت الفن اليونانى فى أوج

---

[١] انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

عصر التراجيديا ورأى نيتشه فى شخصه أملا لنهضة فنية روحية تجدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الخلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيديين الاغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التى تبناها فى باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها فى فترة متأخرة تبنى فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه ولآرائه المبكرة.

وفى مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع الخلق الإنسانى إنما توجد فى المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهرى الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالى الاستطيقى ــ ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا فى الفن طريقا للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر [٢] العمل الفنى بأنه إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودى الذى يصف حال الإنسان حين يجد نفسه وحيداً فى عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التى يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته ــ وظل نيتشه ينشد كما كان سابقه كيركجورد ينشد تلك الصفوة التى يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية الخاصة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل سلبية وإنما أى أن الذات تضفى على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الانسانية وإثبات الاختيار الإنسانى ــ ووجه نقده لنظرية القدماء فى الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هى وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الانسانية ليست فى الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هى إرادة القوة تلك الإرادة التى يستطيع بها الانسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمى الذى أنتجته عبقرية الانسان فى الفن "التراجيديا" وهى كما فسرها فى كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت واندثرت فى العالم الأثينى للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التى قدمتها لحقيقة الرعب فى الطبيعة والألم الناتج من تحدى الانسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟. إن الجواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسريان فى الفن والحضارة الانسانية، وقد رمز لها الإغريق بأبوللون وديونيسيوس. يقول [٣]:

---

[٢] انظر مارتن هيدجر

Martn Heiddgger. Holzwege.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

[3] Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviéve Bianquis. Gallimard. 1949. P. 17.

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال ـ خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلى أن تطور الفن إنما يرجع إلى ثنائية الأبوللونية والديونسية كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين ـ وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لآلهتهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف نضع نصب أعيننا ذلكما المبدئين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس ـ وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين فى جوهريهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح فى الفن التشكيلى والمبدأ الموسيقى الذى لا يؤدى إلى بعث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر كما يقول شوبنهور".

كذلك ايضاً يصف العنصر الأبوللونى بأنه يتحقق فى الخيال والحلم فى حين يتحقق العنصر الديونيسى فى السكر والعربدة الوحشية وكلا الجانبين طبيعى فى الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف فى تغليبها أحد الجانبين على الآخر ـ وقد استطاع شعراء أثينا فى القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدما صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللونى والسكر الديونيسى وأمكن لجوقة الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور الحالمة لآلام الإله ديونيسيوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين النقيضين المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلى للذات فى حال السكر وذلك فى فن التراجيديا الأتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديا فإنما كانت تعرض فى المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده الساتيرسيلينوس رفيق ديونيسيو، حين ذكر أن الأفضل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت ـ والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يؤكده من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديا إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبوللونى فى الفن اليونانى وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوءة ورؤية المستقبل وهو أيضا المبدأ الذى يفضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية لذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية، فجوهر التراجيديا هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هى خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبوللونية.

وفي حين يتجسد المبدأ الديونيسي في الكورس Chorus أو الجوقة الذى يندمج في النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصيرورة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد في الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبوللونية التي أداتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الاغريق مثل اسخيلوس وصوفوكليس واعين تماماً بجوهر التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الانغمار والوقوف عند حد التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية يقول:

"إن أبطال صوفوكليس ذوى الأقنعة الأبوللونية إنما هم النتاج الطبيعي لنظرة عميقة استوعبت عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضيئة رسمت لتشفى عينا أصيبت من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريقي، على الرغم من أننا نجد هذا الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره في هذه الأيام" (٤).

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال في العمل الفني لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الحبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفني إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمرة الانفعال الجياش لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هي الدافع وراء الفن كما هي الدافع وراء الابداع والخلق والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطى الانفعال والاثارة يأتي الانجاز في العمل الفني. والانجاز يفترض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل العشوائي يتحول مع الانسان إلى فعل موجه يسيطر عليه الانسان. والانسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع الانسان إبداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبدع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه (٥).

---

(4) Nietzsche, The Genealogy of Morals. Thransl. By Golifing, PP. 178-179.

(5) Niezsche: Beyond God and Evill. Transl. Cowan P. 3-6.

ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هـي الفـن البديـل للدرامـا التراجيديـة القديمـة، فقـد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير مـن الفنـون تكـاملت كلهـا لتنتـج فـى النهايـة هـذا الفـن الـذى شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسـخيلوس" لأول مرة الملابس الفضفاضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولـم تكن التراجيديـا القديمة تعتمد فـى تأثيرها الجماهيرى علـى الكلمـة ولا علـى الجـدل أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقى، وما ذهب إليه أرسطو من تغليب أهمية الحـدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو فـى عصـره .. والحقيقة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرهـا إنمـا كـان العـذاب Pathos والآلام التـى يعانيهـا البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ مـن يتصـورون أن لب التراجيديا هو الحدث action.

ولقد أخطأ فاجنر نفسه هذا الموضوع كما أخطأه كثير من علماء الفيلولوجيا الذيـن تنـاولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتبهوا لأصلها الطقسى أو الدينى.

ونتيجة لهذا الفهم الخاطئ انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمى لتاريخها بقـدر ما أصبح يعبر عن الجانب التمثيلى.

وإذا كان نيتشه قد توسم فى فاجنر القدر على بعث روح الموسـيقى فـى مؤلفاتـه الموسـيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليه وقاطعه وأصبح الانقلاب موضوعاً جديرا بالدراسة والتفسير.

يقول نيتشه إن الذى أثاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو ميولـه الاسـتعراضية ووضعـه القيـم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بدت موسيقى فـاجنر لنيتشـه فـى نهايـة الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسيروكو" واتهم فاجنر بأنه ليس موسـيقياً بالأصالـة وإنمـا هـو بالإصالة خطيب وممثل. ولعل مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله فى النهاية لا يحتمل مـن الموسيقى إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن [٦]. يقول إن موسـيقى بيزيـه Bizet هـى الوحيـدة التـى أصبح يحتملها. على أى الحالات فقد احتلت الموسيقى عنده مكانة خاصة إذ عدها الفن المعبر عـن روح الشعب وإن كانت أبطأ الفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضـج الحضـارة. فموسـيقى هندل مثلاً هى التى عبرت عن روح العصور الوسطى المسيحية. ولكـن لـم يحـدث هـذا إلا بعـد أن كان التصوير الهولندى قد اكتمل ولذلك فقد شبهها بأغنية البجعة، إنها أجمل إبداع تقدمه الحضـارة بعد اكتمالها.

---

[٦] انظر د. فؤاد زكريا، نيتشه ــ نوابع الفكر الغربى دار المعارف ١٩٥٦ ص ٢٢ إلى ص ٣٥.

ولقد صدق شوبنهور حين رأى في الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة [٧] وهي بالتالي تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشئ في ذاته في مقابل الظواهر. وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لايجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التي تنشد الجمال الشكلي أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هي نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، هذا التحلل الذى أعقبه التصلب "الدورى" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت التراجيديا اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفني، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية. ومن هنا فقد سماه بالرجل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفن العلم والبحث النظرى. ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديا الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبيدس لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديا الكوميديا الجديدة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا بيوريبيدس وعلى رأسهم ميننـدر وميليمون الذى ود لو شنق نفسه ليلحق بيوريبيدس في العالم الآخر، ولقد مهد يوريبيدس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه في النهاية "لننظر إلى الظواهر المشابهة في عصرنا الحاضر الذى يفصح عن تعطش رهيب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للرؤية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أوالاحساس الباطني أو القوى الارادية التي عدها المصدر الأول للابداع والخلق الفني. وبذلك أعلن في نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية وليضع في فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجودين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه رؤى جديدة لفنونهم واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول في الأدب والفن.

---

[٧] انظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.

نصوص مختارة
من كتـاب نشـأة
التراجيـديا عنـد اليـونـان

(١)

إن الإلهين راعيا الفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا بتناقض كبير في أصول وغايات عالم اليونان: تناقض بين فن النحت أو الفن الأبوللوني والفن اللاتشكيلي فن الموسيقى أو فن ديونيسوس ـ وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنبا إلى جنب، وغالبا ما اشتبكا في صراع صافر فأبدعا إبداعا متجددا قويا. ذلك الابداع هو الفن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستعر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية للإرادة الهلينية حين اتحدا ببعضهما فأثمرا ذلك الأثر الفني الديونيسي الأبوللوني على السواء أى التراجيديا الأتيكية.

ولكي نتمثل هذين الدافعين تماماً لنتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم rêve ومجال السكر ivresse إن هذه الظواهر الفزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصر الديونيسي، ففي الحلم كما يقول كريتوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهي الفائق على الانساني.

ولو سئل شاعر اغريقي عن أسرار الخلق الشعرى لذكر أنه الحلم وأجاب بإجابة مماثلة لهانس ساكس في Meistersinger.

هاك ياصديقي ما يفعله الشاعر
إنه يفسر ويدون أحلامه
فاصدقني القول بأن أصدق ما يعتقده الإنسان
يتراءى له في الحلم
وكل الشعر ليس إلا
تفسيراً لأحلام حقيقية

فمظهر الجمال الذى يتوج عالم الأحلام الذى يخلقه الفنان الأصيل هو شرط الفن التشكيلى ونجده أيضاً بالنسبة لفن الشعر. إننا نبتهج عندما نتأمل الأشكال فى أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو تافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التى نراها فى الحلم فإنه يداخلنا شعور غامض بإنها ليست سوى مظهر.

تلك هى على الأقل خبرتى وهى خبرة جارية عادية يمكننى إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفى يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التى نعيشها توجد حقيقة أخرى مخالفة، وقد رأى شوبنهور فى هذا الإدراك الذى يتناول الناس والأشياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية فى الانسان. كذلك كل من له شعور فنى ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يميل لملاحظتها عن قرب ويستمد منها تفسيراً للحياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرحة فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القائمة لا بوصفها مجرد لعب بالظلال بل بوصفها مظهراً، وفى غمرة الحلم المرعب يقنع الانسان نفسه بالاستمرار فى الحلم قائلاً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما يثبت أننا فى أغوارنا نشترك فى تذوق لذة الأحلام.

ولقد جسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إله القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذى بحكم اسمه المضئ إله النور يتوج على عالم الخيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية فى مقابل الحياة اليومية التعقلية ترمز لقدرة التنبؤ بل إن كل الفنون على العموم تيسر الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لابد أن نتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت.

لابد أن يكون بعينه ذلك البريق المثيل بضوء الشمس حتى لو كان غاضبا ويظل له جمال المظهر لينطبق على أبوللون وصف شوبنهور عندما يتحدث الانسان الذى تغلفه حجاب المايا [٨].

"كما يثبت البحار فى زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً فى خضم عالم من الأحزان نائيا ـــ متيقنا من مبدأ فرديته Pinciupiun individualionis.

---

[٨] انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٤١٦.

كذلك يمكننا أن نصف أبوللون بأنه ينطوى على الإيمان بهذا المبدأ وهدوء الإنسان المتمسك به ونعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله.

ولقد وصف شوبنهور فى نفس مؤلفه الرهبة التى تغمر الانسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الانسان أو الطبيعة فى لحظة انحسار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونيسية التى سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيهها بالسكر.

فتحت تأثير المخدرات التى يذكرها البدائيون فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويعم الفرح تصحو هذه الانفعالات الديونيسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تزايد عدد الجماهير الشادية الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسى.

إننا نكتشف فى رقصات القديس جون والقديس فيتوس St. Vitus الجوقات الباخية للإغريق فى تاريخها القديم فى آسيا الصغرى وفى "سكاى" Sacaea.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحتقار أو الرأفة الصادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هؤلاء البائسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحيوية الدافقة للمنشدين الديونيسيين. وبفضل السحر الديونيسى لا يلتحم بالإنسان بل تحتفل الطبيعة نفسها بعودة إبنها الشارد بعد طول عناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن خيراتها وتدنو وحوش الجبال والصحارى بسلام من عربة ديونيسوس المزادنة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السدود بين الانسان والانسان وتحت سفر الانسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد باخيه فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتناثر أمام الوحدة الأولية. فبالانشاد والرقص يعبر الانسان عن عضويته فى المجتمع الأسمى إذ قد نسى الكلام والمشى وانطلق راكضاً فى الفضاء فيصدر عنه أصوات تفوق الطبيعة على نحو ما تتحدث الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلها ويمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التى شاهدها تسير فى أحلامه ــ لم يعد فنانا بل تحول هو نفسه إلى عمل فنى.

(٢)

لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندمـا فقـدت روح الموسـيقى وهـى التـى لـم تنشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى نتبين مصدر اقتناعنا سوف نتناول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الراهنة ولابد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تعطش دائم متفـائل للمعرفـة مـن جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الغرائز المعارضة للفن وخاصة للتراجيديا والتى تؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. ولن اتناول إلا العدو الأشهر للنظرة التراجيدية للعالم ألا وهـو العلـم وجوهـره تفـاؤل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أشير إلى القوى التى يمكن أن تحقق آمال سعيدة للشعب الألمـانى ونهضـة جديـدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل فى هذا الصراع لنتسلح بالحقائق التى توصلنا إليها، سوف نركز بصرنـا علـى القونين الإلهيتين (الاستطيقيتين) للفن عند الاغريق أبوللون وديونيسوس ونتبين فيهما ممثليـن لعـالمين من الفن مختلفين فى طبيعتهما وأهدافها. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية فـى حيـن تنقطع رابطة التفرد فى المبدأ الصوفى الديونيسى الذى يصلنا بلب الأشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكيلى الأبوللونى والفن الموسيقى الديونيسى قد كان أوضح ما يكون فى ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانيـة أن يتبين ما فى الموسيقى من خاصة متميزة كل التمييز عن سـائر الفنـون الأخـرى، إنهـا صـورة مباشـرة لـلارادة وهــى تمثـل بـالتـالـى الوجود الميتافيزيقى لكـل العـالم الفـيزيقى ــ أى الشئ فـى ذاتـه مقابل الظواهر [٩].

وقد أيد ريتشارد فاجنر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية ــ التى تعد أساسـاً لكـل اسـتطيقا ــ عندما أكد فى مؤلفه "بيتهوفن" أنه لكى نحكم على الموسيقى ينبغى لنا أن نلجأ إلى مبادئ اسـتطيقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما نعتمد عليه فى الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكـد علـى أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الجميل ــ لقد تورطت الاستطيقا فى خطأ حين اعتمدت على فكرة الجمال السائدة فى مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقى بأثر مشابه لآثار الفنـون التشـكيلية أى طالبتها بإنتاج اللذة المستمدة من الأشكال الجميلة.

---

[٩] انظر شوبنهور، العالم كإرادة وتمثل. جـ١ ص ٣١٠

Wold as Will and Idea. é. p. 833, 6 th ed. in trans. by Haldane & Kemp.

لقد تبينت هذا التناقض وأحسست بجوهر التراجيديا اليونانية التى تكشف عن العبقرية اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسية عندما نضع هذا السؤال .. ما هو الأثر الاستطيقى لهذه القوى الأبوللونية والديونيسية حين تتدخل فى التراجيديا؟ أو ما هى علاقة الموسيقى بالصورة الخيالية image وبالتصور concept؟

لقد أشاد ريتشارد فاجنر برأى شوبنهور الثاقب فى هذا الموضوع الذى سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثل [١٠].

"لكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعبيران مختلفان عن نفس الحقيقة [١١].

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هى نفسها لغة عامة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كعلاقة التصورات العامة بالأشياء الجزئية، غير أن عموميتها universality ليست على الاطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التى هى على الرغم من أنها صورة عامة لكل الأشياء الممكنة فى الخبرة وتنطبق على كل شئ بطريقة أولية إلا أنها ليست مجردة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً ــ وعلى ذلك فإن كل الدوافع والانفعالات وكل مظاهر الارادة وكل الظواهر الباطنة فى الانسان التى يضعها العقل تحت مجال الشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا نهائى من الألحان الممكنة، ولكن بطريقة عامة بالشكل لا بالمادة وبحسب الشئ فى ذاته لا الظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالجسد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه فى أغوار أسراره فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق فى سماع سيمفونية مثلا فتتراءى لنا أحداث الحياة والعالم ــ ولا يقدم لنا التفكير العقلى أى تماثل بين هذه الموسيقى والأشياء التى نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى فى هذه النقطة وهى أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة للإرادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهى تقدم الوجود الميتافيزيقى لكل الأشياء الفيزيقية أى الوجود فى ذاته لكل الظواهر.

---

[١٠] جزء ١ ص ٣٠٩.

[١١] يقصد شوبنهور بالحقيقة الإرادة.

ويمكن بالتالى أن نقول عن العالم إنه موسيقى متجسدة كما أنه أيضاً الإرادة متجسدة.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتؤكد معناه فى حدود أن لحنها مماثل لجوهر الظواهر، ويترتب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والغناء والتمثيل أو كلها فى الأوبرا.

ذلك لأن الألحان تشبه الأفكار الكلية ـ إنها تقديم تجريدى للواقع ـ فالواقع أو عالم الأشياء الجزئية يقدم العينى الجزئى الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصورات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عمومية التصورات وعمومية الألحان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التى جردناها من الحقائق العينية أو القشرة الخارجية المنزوعة عن الأشياء ـ أما الموسيقى فهى على العكس من ذلك تحتوى على الماهية الجوانية الباطنية السابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولائية فنقول إن التصورات هى كليات تالية على الأشياء universalia post rem فى حين تعبر الموسيقى عن الكليات السابقة على الأشياء universalia ante rem أما الحقيقة فهى الكليات في الأشياء universalia in rem أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقى وتمثيل شئ عينى فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أى عندما ينجح المؤلف فى التعبير بلغة الموسيقى العالمية عن حركات الإرادة التى هى جوهر الحوادث يصبح اللحن الغنائى أو الموسيقى الأوبرالية معبرة ولكن يشترط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعى وباتصال مباشر بجوهر العالم.

ولا ينبغى أن تكون محاكاة واعية إرادية وتتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقصر الموسيقى عن التعبير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكتفى بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية".

ويذهب شوبنهور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة ويتار خيالنا إلى خلع الصور على هذا العالم الروحانى الذى يخاطبنا، هذا العالم الخفى الجياش بالمشاعر ونحن نميل إلى أن نتمثله فى الواقع العينى بأمثلة مشتبهة له.

ومـن جهـة أخـرى فـإن الموسـيقى المطابقـة لـه ترتفـع بمعنـى الصــورة الخياليــة والفكــرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستطيقية الأبوللونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى برؤية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضفى على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه الظواهر السعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى قـادرة علـى توليـد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أى التى تعبر بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر الغنائى [١٢] فقد ذكرت كيف تحاول الموسـيقى أن تعبر عـن طبيعتـه بصـور أبوللونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى فى أعلى صورها تسعى إلـى أعلـى أشـكال الرمزيـة فينبغـى لنـا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمزى مناسباً لحكمتها الديونيسية. ولن نجد هذا التعبير إلا فى التراجيديا.

إن الجانب التراجيدى لا يمكـن أن يسـتمد مـن طبيعـة الفـن الـذى نتصـوره بحسـب مقولـة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفـرح المستمد مـن فنـاء الفرديـة مـن روح الموسيقى وحدها.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفـن الديونيسـى الـذى يعبر عن الارادة التى تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرح الميتافيزيقى الصادر عن الفن التراجيدى إنمـا يـترجم الحكمـة الديونيسـية الغريزيـة اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذى هو أعلى مظاهر الإرادة ينتفى وجوده لأنـه ليـس إلا ظاهرة، أما الحياة الخالدة للإرادة فلا تتأثر بإلغائه.

إن الذى تعلنه التراجيديا هو "أننا نؤمن بالحياة الخالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكيلى فإنما يستهدف غاية أخرى مخالفة كل الاختلاف: إذ ينتصر هنـا أبوللـون على عذاب الفردية ويحقق مجداً باهراً لخلود الظاهرة ـــ وهنـا ينتصـر الجمـال علـى الألـم المبـاطن للحياة وينتفى الألم من قسمات الطبيعة.

---

(12) The lyrist.

أما فى الفن الديونيسى وفى رمزية التراجيدية فتخاطبنا الطبيعة نفسها بلغة واضحة صريحة لتقول لنا :

"كونوا مثلى! إننى الأم الأولية الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض الوجود، وأكتفى بذاتى دائماً وسط الظواهر" (١٣).

(13) F. Nietzche, "la Naissance de la tragedie." trad, Par Geneviéve Bainquis, Gallimard. Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.
F. Nietzche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.

الفصل الخامس

ليـــون تولستـــوى
والثورة الاشتراكية
١٨٢٨ ـ ١٩١٠

عندما كتب ليون تولستوى مؤلفه ما هو الفن [١] عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الفنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعددة خاصة لدى رواد الواقعية والطبيعية فى الفن والأدب، وأتفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرتباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعى خاصة بعد أن تفاقمت مشكلات المجتمع الصناعى فى أوروبا وفى فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الاقناع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكيين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوجو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدباء والفنانين رأت أن تخرج الفن والأدب عن أى موضوعات معينة وانتهت إلى انفصال الفن عن مجال الأخلاق ورفعت شعار الفن للفن، ثم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالى والتغنى بالجمال الأفلاطونى. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة فى ظل الامبراطورية الثانية فى فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هى التى شاعت خاصة فى فرنسا وانجلترا وهى التى أثارت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقراطيين فى روسيا القيصرية رد فعل تبلور حاصة فى ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التى اتخذت من الفن وسيلة لملء فراغها والقضاء على مللها وسأمها بأنواع شتى من التسلية التى لا تليق بالفن الجاد.

وأكد تولستوى ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى الآفاق وتنحط به إلى أحط المستويات. وكان تولستوى فى سن الثانية والستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أى بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه

---

(1) Tolstoy : What is Art, Trans. Aylmer Maude. 1905.

الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرنينا". وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياه المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة إلا أنه يعد مع ذلك سجلاً تاريخياً حمل بذور ذلك الصراع العنيف الذى تبلور فى نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الارستقراطية فى روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التى شاهدها علم الجمال الاجتماعى فى تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات اندلعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية فى ثورتى ١٩٠٥ ، ١٩١٧ ومن أجل الذين قاموا بهذه الثورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوة العميقة التى تفصل بين الفن الأوروبى فن الطبقة المترفة فى روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التى لا تفهمه ولا تستوعبه ورأى أن الفن الأوروبى قد وصل إلى نقطة خرج فيها عن أداء مهمته الأصلية فى المجتمع مهمة نشر القيم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدى من فلسفة الفن عند تولستوى أثره الكبير خاصة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف ينأى عن الأخذ بالتصورات التى تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللاذية التى تعرف الفن بأنه ما يشبع فى الانسان لذات معينة، وإنما يعرف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالى أو هو بمعنى أدق لغة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه فى هذا التفسير للفن المفكر الفرنسى أوجين فيرون Veron الذى ذهب فى كتابه الاستطيقا (٢) L'Esthetiaue إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زخرفية decoratives غايتها فى المقام الأول خلق الجمال وهى الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون هى الفنون التعبيرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات وعلينا عندما نقيم الفن التعبيرى ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفى حين سادت الفنون الزخرفية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة فى العصر الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى فى كتابه ما هو الفن، ففى حين أكد فيرون ان الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لغة من الانفعالات، وتعريف تولستوى

---

(2) Eugine Véron: L'Esthétique. 1878.

الفن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أخذ به أكثر مذاهب علم الجمال الحديث، فها هي سوزان لانجر في العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة في الانسان على لغة المنطق، ومنذ تقدم البحث في الرموز ودلالتها فيما يعرف باسم السمانتيك تأكد ووضح تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإنما نجدها باختصار في قوله إن الفن هو توصيل للانفعالات ووظيفته بالتالي تشبه وظيفة اللغة، ولكن في حين تقدم اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذى يقوم به الفن بين افراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضيها بحاضرها وحاضرها بمستقبلها يقول:

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أواللذة، ففي مظهره الذاتي يكون الجمال هو في الشعور بلذة معينة، وفي مظهره الموضوعي هو الكمال الذى نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التى تستند على فكرة الجمال تنتهي إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هي أن تبعث في الغير شعوراً سبق لنا ان عانيناه بواسطة الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة اتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقدم الأفراد والمجتمعات.

وقد استمد تولستوى معاييره في النقد الفني بالاعتماد على هذه المهمة التي حددها للعمل الفني فرأى أن انتشار العمل الفني هو مقياس لأصالته وجودته، أما إقتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا في النقد الفني:

> "عندما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم لأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهي جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تتذوقه ... إن العمل الفني الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفني الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... وفضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفني موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره

باللغة العادية لعبر عنه الفنان باللغة وبالكلمات .... والعمل الفنى الأصيل يلغى الفواصل بين الفنان والمتذوق فى التقارب والاتصال تكون قوة الفن"

كذلك ينتهى تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة فى ذوق العامة البسطاء من الناس وهو لا يقف عند حد استبعاد الفن المنحدر الذى يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع الفن فى الحضارة الأوروبية منذ النهضة حتى ايامه، فاستبعد موسيقى الأوبرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه فى التعقيد الدرامى ومحاولته إحياء الدراما الاغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى فى تشدده الأخلاقى إلى حد رفض السمفونية التاسعة لبيتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنسانى عظيم بدا بوضوح فى نشيدها الختامى الذى يتغنى بمحبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية ومعظم شعر شكسبير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية الشوط فى تمسكه بمعيار فى النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية فى العدالة أو المساواة على مجال الفن، وهذا مالم يذهب إليه حتى الماركسيون فى عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التى تشيد بالعمل الانسانى والعدالة الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا فى تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم فى الواقعية الاشتراكية وطالبوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذى أخذ به تولستوى فى النقد الفنى إنما هو معيار كمى يقدر قيمة العمل الفنى بعدد الرءوس التى تتأثر به وبناء عليه ينقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل الأصالة بالسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجود وبناء عليه سوف تتخذ بعض الأغانى الشعبية الشائعة فى ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات شكسبير ما دامت سوف تجذب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التى تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت فى تحامله الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشبع فساد الذوق، وأنهم بادعائهم الاختصاص قد أساؤا إلى الفن والذوق لسلبهم عملاً كان ينبغى أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود فى الحكم على
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد ان يعود فى الحكم على

الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التى دفعت تولستوى إلى التورط فى هذه الآراء عن النقد الفنى ترجع إلى رأيه فى علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التى تمثلت عنده فى تعاليم المسيح وفى المحبة بين البشر والتسامح المميز للمسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التى يوصلها الفن إلى الناس المثل التى تدعو لها أديانهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهى سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذى فقدت فيه الطبقات العليا ثقتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هى المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التى يتلقاها الرجل العامل فى عصرنا من مثل هذا الفن ليست إلا مشاعر الحنق والاحتقار أما إذا دعا الفن للسمو الروحانى فإنه يصبح فى متناول الجميع، فإن لم يكن فى متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويا أو أن ما نسميه فنا ليس هو الفن".

وقد كان المثل الأعلى الذى يرضى هذا الحس الدينى فى نظره هو فن العصور الوسطى الذى كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطبقة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب فساد الفن فى نظره إبتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث بالينبوع الذى كان يمده بالإلهام فى العصور الوسطى يقول "ضحلت ينابيع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشيو إلى مارسيل بريفو على التعبير عن الحب والجنس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند بيرون وهاينى ثم فشا الغموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الانحلاليين والرمزيين.

Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الدينى أراد تولستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلى الذى قيم به الفن على أساس درجة سريانه فى الجمهور وقد عرض تولستوى نماذج من تاريخ الفن المستمدة من الوعى الدينى للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هوميروس والتراجيديا اليونانية التى استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذى استلهم قصص الكتاب المقدس، يقول إن قصة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أجل البشر، وسيكامونى ينبذ

الثراء، هى من قبيل الوحى الذى يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمى، ورغم ما تورط فيه تولستوى من آراء بدت سذاجتها فى مجال النقد الفنى إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تنطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشبع اللذة فى الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقراطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته فى ديمقراطية الفن على نقيض من دعوة معاصره الألمانى فريدريك نيتشه الذى دعا إلى قيم مناقضة تماماً للقيم التى دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التى تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحبذ لقيم الإنسان الأعلى أو "السوبرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه على بقاء هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقراطية الفن هى الجانب الايجابى من نظريته، وهذا الجانب الايجابى هو الذى كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية فى روسيا عند المفكرين والفنانين الديمقراطيين الاشتراكيين أمثال إسكندر بلوك ومايا كوفسكى وبليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلوك الشاعر السوفيتى الذى تبنى أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح شعوب البرابرة جاء الوقت الذى تستلهم فيها الحضارة الاشتراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو فن تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جذور أمته ويستمد جذور الخلق من فنه ورغم ماتبناه شعراء الثورة السوفييتية أمثال بلوك ومايا كوفسكى من أسلوب رمزى أو مستقبلى إلا أنهما ضمنا أشعارهما مضموناً ثورياً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مفكرى الديمقراطية الاشتراكية الذين ساروا فى طريق تولستوى من ضرورة تبنى الفنانين والشعراء لقضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر بليكانوف الذى حارب شعار الفن للفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى فى تولستوى أرستقراطيا متشائما خابت آماله،فى عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال بليكانوف [٣] فى الرد على تولستوى "لقد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيدا كبيرا ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغى أن نقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغى أن نساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلغى التفرقة الطبقية وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقى فهو موقف سلبى فهو لم يؤمن أبدا بالاشتراكية الماركسية مما باعد بينه وبين مفكرى المادية الاشتراكية.

---

[٣] انظر بليكانوف الفن والحياة الاجتماعية.

ومما وجهه بليكانوف إلى نظرية تولستوى فى الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولستوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر فى حين أن اللغة تنقل الأفكار. وليس هذا الرأى صحيحاً فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تنقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الانفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن ننقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة مجردة بل بتصويرها بواسطة الصور الخيالية Images إنه يقول إن فى كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس دينى سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الدينى هو الذى يحدد قيمة الانفعالات التى ينقلها لنا الفن ولكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تحليله من وجهة نظر المادية التاريخية وهو تفسير يختلف كل الاختلاف عن التعبير المثالى للتاريخ، إن التفسير المثالى لسير التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة. فقد قال سان سيمون وهو من مفكرى الاشتراكية الخيالية إن النظام الديمقراطى عند اليونان كان تطبيقا لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادية فتقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تعكس نظامهم الاجتماعى الديمقراطى [٤] ".

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكانوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقيم فكر تولستوى وفنه وبعده وجوركى وتشسدرين أشد الفنانين تعبيراً عن روح الشعب الروسى وكتب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تولستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفنه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى إيجابياتها وسلبياتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما هدفت إليه هو محاربة الدولة ونظامها القيصرى والكنيسة وانحرافها وهذا هو ما دعا إليه تولستوى وأن تناقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقى وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تناقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى. والحق ان لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرته الفائقة فى تصوير المجتمع الروسى فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية لسادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النخاع!.

---

(٤) المرجع السابق.

يقول: حتى اللحظة التى أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن فى أدبنا فلاح حقيقى [٥].

ويلخص الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقييم الذى دار حول فلسفة تولستوى الجمالية فيقول فى دراسته فى الواقعية الأوروبيـة [٦] أن الأيديولوجيـات الرجعيـة تدعـى أن ذلك الواقعى الروسى العظيم ينتمى إليها وهى تبذل المحاولات لتصوره فى صـورة المتأمل الصوفى المتعلق بأطراف الماضى، وهذا تزييف لصورة تولستوى يخدم هدفاً ثانيا من أهداف الأيديولوجيـات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة فى حياة الشعب الروسى ونتيجة لذلـك كله خرجت أسطورة التصوف الروسـى إلـى حـد أن قسـما هامـا مـن المثقفيـن رأى تناقضاً بيـن روسـيا الجديدة الحرة التى انتصرت فى معركة التحرر عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسى القديم، ولكن الزمن دحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش فى دراسته لتولستوى منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التى قام عليها وجود تولستوى والقوى الاجتماعية التى تطورت تحـت تأثيرهـا شـخصيته ويتساءل: ماذا تقدم أعمال تولستوى؟ ويرى أنه كما ألقى جوركى بمرساته بيـن العمـال الصنـاعيين، ضرب تولستوى جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كـان مرتبطاً حتـى أعمـاق روحـه بالحركات الباحثة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقـد تسـامت فـى رأى لوكـاتش إلى أرفـع المستويات بمـا أظهـرتـه مـن التكـامل الانسـانى ضـد التشـويهات المصاحبـة بـالضرورة للمدنيـة الرأسـمالية، يقـول لوكاتش [٧] لقد وجه تولستوى صراعه الفكرى أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضى يوجـه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطا أساسياً لمذهبه الجمالى توجيـه الفـن صـوب المشـكلات الكبرى للحياة التى يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الوضـوح القديم فى الشكل الذى جعل هوميروس والانجيل يفهمان علـى جميـع النـاس، ويتنبـأ تولسـتوى فـى أحلامه الطوبائية عن مستقبل بلا كائنـات طفيليـة، بفـن يكـون قـادراً فـى المسـتقبل علـى أن يكـون مفهوماً من اى عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق فى الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى الفن مـن هـذه الزاويـة يلاحـظ تولسـتوى أنـه

---

[٥] لينين، رسائل عن الفن ..

[٦] أنظر دراسات فى الواقعية الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامـة للكتاب ١٩٧٢ مقدمة المترجم.

[٧] المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.

مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطء، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكاذبة بسبب تفوقها التكنيكى أعلى وأسمى فنياً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأدب أو الجمال يمكنه أن يجد معيارا لذلك، ولكن الفلاح بما له من ذوق لم يفسد يستطيع أن يميز العمل الصورى الكاذب من العمل الأصيل.

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية في السلسلة التى تمتد من خادم موليير إلى طاهى لينين الذى كان مدعوا لأن يكون قادراً على تسيير دفة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الانسان أشد عمقاً بأكثر مما فعل الكتاب الانسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارغاما، واقل رقة وتنغيماً من أصواتهم، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق إرتباطاً بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا مجبرين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالى مثلما كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين فى ثورات ١٩٠٥ ــ ١٩١٧.

أنقذ تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى في شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد انقذ الفكرة القائلة بأن الفن العظيم يضرب بجذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن ان ينفصم، هنا تكمن الجدارة الخالدة لمذهبه الجمالى [٨].

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقبا طويلة من الزمان وبينت الارتباط بين الفن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن للفنان الاشتراكى أن يجد حريته أو يعبر عن قضايا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتغراقى للواقع تخطتها بتفسير الواقع فى تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأدب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكى هذا عن أثر كتاب تولستوى فى حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آرائه؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

---

[٨] المرجع نفسه ص ١٩٥ و ١٩٦.

وإذا كان الفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكنولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلغرافى فى القصة والتصوير الضوئى أوفن التصوير البصرى Op-art فهل أمكن للفن الغربى أن يصل إلى تحقيق حلم تولستوى بأن يكون مفهوما لدى الجميع؟

لقد أثار نفس هذه القضية فى ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسبانى "جوزى أورتيجا إى جاسيت" فى بحث سماه "تجرد الفن من العنصر الإنسانى [(٩)]".

إذ لاحظ أورتيجا جاسيت أن الفن المعاصر فى القرن العشرين إن قورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد مايكون عن الشعبية Unpopular بل هو فن غير قابل للفهم إلا بالنسبة لقلة من المتذوقين فى حين ان الكثرة لم تعد أن تفهمه، إن أعمال زولا و "شاتوبريان" وموسيقى بيتهوفن وفاجنر التى عدها تولستوى غير مفهومة فى عصره تعد شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقى القرن العشرين الذى اتجه إلى التخلص من واقعية القرن التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذى لم تعد الأكثرية تفهمه ـ وتفسير ذلك فى رأى جاسيت يتلخص فى طبيعة التذوق الفنى فقد كان فنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لنا اعترافا يعرفنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائماً مقابلاً لما يصوره لنا او يعبر عنه فى تجربته العادية وكان المصور يقدم شيئاً يمكن التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة الإنسان التعرف على حقائق مستمدة من الحياة حوله من خلال العمل الفنى كان المهم أن نتعرف على شخصية شارل الخامس فى خلال لوحة "تيسيان Titian" أو على مكان معين يصوره الفنان أو على مشاعر وعواطف يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التذوق الفنى للعمل المعاصر، فالعمل الفنى ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين الحياة الواقعية لنفهم الفكرة الخاصة بالفنان إنه أسلوب وفكرة جديدة إنه ليس صورة للواقع وإنما هو بدروه واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تميز الفن بأنه قد تجرد عن العنصر الإنسانى De humanization ـ وتذوقه يحتاج إلى مسافة معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفنى، لقد اصبح سخرية من الواقع irony وتحريفاً له.

---

(9) José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art.
Princeton University Press 1968.

ولعل هذا الاتجاه الذى سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصص لا يخاطب إلا ذوى الاحساس المدرب انه لغة تخاطب من تعلمها وفهمها وبناء على هذا التفسير يمكن أن نقول ليس الفن وان استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.

الباب الثالث

الاتجـاهات المعاصـرة

الفصل الأول

مقـــدمة عـــامـة

الإطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة :

ـ رأى أورتيجا إى جاسيت :

يصعب على الباحث فى فلسفة الجمال فى القرن العشرين أن يكتفى بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الامكانيات الهائلـة التـى أصبحـت أمـام التعبير الفنـى، خاصة بعد أن تحققت الانجازات العلمية والصناعية التى جاء بها عصر غـزو الفضـاء وبعـد الإطـلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذى ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكى اليونانى الرومانى الذى ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بدئه بعـد أن بـدأ يشـك فـى قيمـة الحضـارة الغربية المعاصرة له وبمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها فى تحقيق السعادة والسلام المنشـود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعيـة السـائدة، وقـد صـاحب ذلـك أن تحـرر الفكـر المعاصر من قيود المنطق العقلى القديم بل تجاوز النزعة العلمية التجريبيـة التـى كـانت قـد سـيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطـور والحركـة والتنـاقض، بـل يتسـع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية والتى تشمل التعبير عن جوانـب الانسـان اللاشـعورية وقدراتـه فـى الخلق والخيال. وأصبحت غاية النزعات الفنية الجديدة فى الانطباعية والتعبيرية والسوريالية والرمزيـة هى التأثير السيكولجى فى المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيـد بمحاكـاة موضوعات محددة معينة منتقاة من العالم الخارجى، الأمر الذى جعل الفن الحديـث يسـتعصى علـى الرؤية العادية ويكتسب فى رأى فيلسوف معاصر هو الفيلسوف الإسبانى "أورتيجا جاسيت" [1] صفة اللا ـ شعبية Unpopular ـ وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد اصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير

---

[1] أورتيجا إى جاسيت ١٨٨٣ ـ ١٩٥٥ José Ortega Gasset مـن اشـهر فلاسـفة إسـبانيا المعـاصرين أخذ بفلسفة الحياة حين أكد أولويتها على الفكر ومال إلى اتخاذ اتجاه وجودى حين استبعد التصـورات العقلية المسبقة. من أهم مؤلفاته فى علم الجمال.

The Dehumanization of Art. Prinxeton University Press 1968.

قد تخلص من عنصر الواقع الإنساني dehumanization ـ فحتى هذا القرن الحالي، كانت للذة الجمالية المستمدة من تذوق الفن تستمد من محاولة الانسان التعرف على واقعه الخارجي، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفنى موضوعات مشاهدة له بالرؤية العادية مصدرها المكان والزمان المحدودان برؤيته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلا لوحة تيسيان Titian التى صور فيهـ شارل الخامس وهو يمتطى صهوة جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفنى وبين موضوع مستمد من العالم الخارجي، وكان الفنان يقوم بعملية اشبه بالاعتراف الذى يفصح فيه عن عواطفه وتجاربه، ولكن يقول أورتيجا ليس الفن مناسبة لكى نجتر مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً آخر له وسائله وخصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعل هذا التجريد من الواقع الانسانى هو الذى ارتفع بفن الموسيقى مع "ديبوسى" ـ Debussy ـ إلى مصاف التحديد إذا خلص الموسيقى من تمثيل العواطف الخاصة بنا وهذا ايضاً هو ما قد حققه مالارميه بالنسبة للشعر.

معنى هذا كله أن الفن الحديث ينظر إلى العمل الفنى على أنه حقيقة أخرى مخالفة كل الاختلاف لحقائق الحياة الانسانية العادية والفنان حين يبدع العمل الفنى فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مؤلف author فى أصلها اللاتينى auctor تفيد لقبا أطلقته روما على كل غاز أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضى جديدة (٢).

ويتضح هذا فى التعبيرية والتكعيبية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففى هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به ـ لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيجا إلى أن يكون لعبة ساخرة من الواقع irony ـ إنه أشبه ما يكون بالمرايا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تعكسها كما هى فى الرؤية العادية. ويشبه أورتيجا (٣) تاريخ الفن بأنه يشبه فى تطوره توالى الصور السينمائية على شريط واحد وحين ينتقل نظر الانسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربى من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عنى المصورون الأوائل فى هولندا

---

(2) Ortega, Ibid. p.21.

(3) cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.

وإيطاليا بتصوير الأحجام التى للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا فى اعتبارهم المكان والمسافات، فبدأت لوحات جيورجونى وتيسيان تصور الفراغ وترتب على ذلك أن مالت الأشياء إلى أن تفقد حدودها لتسبح فى الفراغ كالسحاب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التجريد.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور الفلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجوهر والموجود فى الخارج إلى البحث فى الامتداد المكانى وتفسير الأشياء إبتداء من هذه الفكرة المجردة على يد ديكارت ـ ولكن المثالية الحديثة التى سادت تاريخ الفلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الأشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التى تصل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية التجريبية فى انجلترا ثم الوضعية وسادت معها النزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات الذاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجى هو القائم فى المحل الأول بل أصبح المهم هو أثره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكعيبية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن الحقيقة فى الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذى يقدم الأحجام فى لوحته لا يعنيه أن يحاكيها كما هى فى الخارج وإنما يقوم غالباً بالتنقيب عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها فى صورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الاحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية فى التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن ان نقول إنه ليس هناك أدنى علاقة بين الكتلة عند ديوتو مثلاً والكتلة عند سيزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يبغى تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء فى الخارج بقدر ما يصور الأفكار ـ وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء وليس العكس، وكذلك يظهر من تحليل جاسيت للفكر المعاصر أن الواقعية المعاصرة مخالفة كل الاختلاف للواقعية الساذجة وأنه قد أصبح مقابل الوعى الإنسانى عالماً ممكناً هو الظاهر من عالمنا المعاصر وتم التلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفى والابداع الفنى.

ونتنهى مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من العبث أن نجد فى الفن الحديث مثل هذا التحديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التى لم تعد تجد للإنسان طبيعة محددة أوماهية ثابتة كما كان الحال فى الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شئ آخر يتعالى على كل صورة وعلى كل تعريف.

ولعل فن الرواية Novel يجسد هذه النظرة، فعبثاً ما نحاول أن نتبين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا إسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كافكا. وهاهم أقطاب أدب اللامعقول يؤكدون تداخل العدم والوجود كما نجد في مسرح بيكيت [٤]. وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتجسيداً مباشراً لما أتت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعبثيتها.

وفلسفة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يجسد بالصور المحسوسة ماتصوغه الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب في توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت في تفسيرها لطبيعة العمل الفني والخبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة في مقابل العلم الذى كاد يسلبه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن تثبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ولا للعلم أن يكتشف عنها. ومن خلال هذه الرؤية يمكن لنا أن نتبين تياراً حدسياً على رأسه برجسون وكروتشه. وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تناقش دلالة العمل الفنى بعد أن كادت الفلسفة معها تنحصر في البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سمانتيكية" تبحث في المعاني المعبر عنها في الفن، واتجاهات "وضعية" وتحليلية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أى نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الانفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وفتجنشتين وإير وكارناب، أو لغة من الرموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

وقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً إجتماعياً وانثروبولوجيا، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو تميل إلى تحليل ظواهر الوعى الإنسانى المتمثل في فعل الإبداع الفنى كما عنى سارتر في بحثه عن الخيال وعلاقته بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضا لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التى تمثل في الاتجاه الحدسي والاتجاه الوجودى والاتجاه الرمزى.

---

[٤] انظر في أنتظار جودو Waiting for Godot

الفصل الثانى

الاتجــاه الحـدسى

(ا) برجسون (١٨٥٩ – ١٩٤١) وفلسفة الضحك [١]

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيراً فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ بـه أيضـاً كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلـق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكـل منهـم مذهبـه فـى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فـى الواقـع حركـة احتجـاج علـى النزعـة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنـه مجـرد أداة للإنسـان للتحكـم فى البيئة والتقى فى هذا أيضاً مع الفلسفة البرجماتية التـى ردت معيـار الحقيقـة إلـى مـا يـترتب علـى الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى كما يقول شارل بيرس ووليـم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الانسـان علـى البيئـة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الانسان فى السلوك العملى وبين الحدس intiution الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفـة لا تهـدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقليـة. يقـول موضحـاً فلسـفته فى هذا الموضوع:

"هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن تـدور حولها، أما الثـانى فيقضـى بأن ننفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها وعلى الرمـوز التـى نعـبر بهـا عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز نتناولها والنوع الأول هو المعرفـة التـى نـدرك بها ما هو نسبى، أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق".

---

[1] Bergson. H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.

ويقول "لنفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة، ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذى أحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها (٢)".

ويترتب على ذلك أن ما هو قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس intuition أما أى شئ آخر فإنما يقعع في مجال التحليل analysis وفي حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلى sympathie intellectuelle الذى نعرف به الشئ معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهى أقرب إلى ترجمة الشئ برموز وليس كذلك الحال في المعرفة الحدسية لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتيها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الاطلاق – إنها ذاتنا المستمرة فى الزمان، وهذا الزمان الذى ندركه بالحدس الباطنى شئ مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمى المنقسم الذى يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée . وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفنى، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزى كونستابل constable فنانى الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذى به يكتشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية فى ثنايا بحثه فى الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، وفى هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التى لم يكن يحسب حسابها فى الفنون على الاطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذى يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال:

(2) Bergson, An introduct ion to m ctaphysics. translated by T. F. Hulme New York 1912 pp

"إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل تقع على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطيقى لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعى الذى يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التى تصيب الإنسان.

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية فى بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهراً مضحكاً فلابد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنسانى أو وضع من الأوضاع الانسانية.

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثر والانفعال، فمجتمع العقول لا يبكى وإنما يضحك أى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وإنما يخاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد فى المسرح يكون اشد كلما كانت القاعة أغص وأكثر امتلاء بالناس. لهذه الملاحظة أهميتها فى فلسفة الضحك عند برجسون التى تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

ويعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والظروف والكلمات والطباع. ويرجع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطغيان على الجانب الحى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لنتوهم هنا أن المادة تطغى على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتها، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسى من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذهوله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة آلية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الانسانى فى حركته، وعلى هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور.

ففى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة وسكنت سكوناً لا نهائياً، فكأنما الطبيعة قد تصلبت فى أنف قد استطال إلى ما لانهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحدب يبدو لرجل تقوس فى وقفته.

ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالتصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التنكر فى الزى أوَ فى الشكل مثاراً للضحك، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بغلاف جامد جاهز مما يضفى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حراً فى حين توجهه قوة خارجية كما لوكان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذى يعنيه.

ويبحث برجسون فى مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الإنسان. وليس من الضرورى أن يكون المضحك هنا لا ــ أخلاقياً كبخيل موليير "أرباجون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأفعال والحركات التى تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والملهاة يتلخص فى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلى الطبع النمط Type، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة فى نوعها فى حين تمثل أبطال الملهاة أنماطا من الناس إذ قد تدور حول البخيل أوالغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة فى كل تصرفاتهم فتراه يتحدث فى الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرافاتها فى النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد فى نوعها.

وينتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضرورى أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستنبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تتعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستنبط ملاحظاته عن عطيل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة فى نوعها وعلى العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل فى استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.

تلـك بعض آراء لبرجسون فـى الفـن وفـى المضحـك كـان لهـا أهميتهـا فـى علـم الجمـال المعاصر ـ وإذا كان اتجاهه العام فى تفسير الفن هو الاتجاه الحدسى الـذى يجعلـه ينظـر إلـى الفـن نظرته إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا ان بحثه فى الضحك قد جاء على العكس ومن ذلـك حيـن أثبـت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحـك سـلاحاً يغـالب بـه الانسان أنواع الجمود والانعزالية التى تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسى البرجسونى تأثيراً كبيراً على معاصريه خاصـة كمـا نلاحـظ عند هربرت ريد الذى يرى فى الحياة الفنية حيـاة للاحسـاس لا يمكـن للعلـم ولا للعقـل النظـرى أن يزودنا بها. وذكر هربرت ريد فضـل برجسـون فـى تنبيـه الانسـان المعـاصر إلـى الرؤيـة الفنيـة التـى تخاطب حس الانسان بلغة اللون والشكل والصوت [٣].

ويعد الفيلسوف الايطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢م) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسى الذى أخذ به برجسون.

(ب) كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) [*] وعلم الجمال.

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية فى الـروح. وينسـب كروتشـه لـلروح نوعين من النشاط، نشاط نظرى ونشاط عملى. النشاط النظـرى مظهريـن: مظهرجمـالى يتبـدى فـى المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويبغى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبـة. كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسـو عليهـا ذلـك البنـاء الهرمـى الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخـرى أن توجـد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بيـن هيجـل، ذلـك لأن الحـدس مـادة الفـن يسـبق دائمـاً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

---

(٣) H. Read : Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

(*) بندتو كروتشة - B - Croce أنظر :

- Aesthetic as Science of expression and General lin guistie. Transl. by Dougias Ainslic. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المجمل فى فلسفة الفن" د. سامى الدروبى مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عـام، Beneral Linguistic ذلـك لأنـه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهـو أيضـاً علـم فلسـفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن [٤].

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشـرين فـى علـم الجمـال حيـن يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuition.

ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكـد أن الحـدس ليـس إحساسـاً تطبعـه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسـانى، وهـو منتـج للصـور producing images أى أنه ليس مجرد تسـجيل بـل يتكـون فـى وعـى الإنسـان كثمـرة للانفعالات feelings والصور الخياليـة images. وبفضـل الانفعـالات تتحـول الصـور إلـى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

"إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيـدة، فسـوف نجـد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنـه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين علـى أنهمـا خيطـان متميـزان عـن بعضهمـا، ذلـك لأن الإنفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعـالاً يمكـن تأمله، ولـذا لا يوصـف الشـعر بأنـه انفعال ولا صـورة ولا مجمـوع الاثنيـن معـاً بـل يوصـف بأنـه تـأمل للانفعـال أو هـو حـدس غنـائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition . وما يقال عن الشعر يصدق علـى كـل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى [٥].

وفى مكان آخر يقول:

"فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائيـاً وليسـت الغنائيـة صفـة أو نعتـاً للحـدس وإنمـا هـى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييـز بيـن الحـدس الصـورة

---

[4] B. Croce. Aesthstic. p. 142.

[٥] دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات ـ كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقى الذى يؤلف جسما حيا وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة (الغنائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف [٦].

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ، الأولى منتجة للصور الخيالية images والثانية منتجة للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتوفر له الحدس الحى بالظروف الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى فى حياته بالحدس لابالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الادراك فيبين أن الحدس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكاً. فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الاحساس محدود بمقولتى المكان والزمان، فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير أما مالا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الاحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن

---

[٦] المجمل فى فلسفة الفن ، المرجع السابق ص ٤٩ ، ٥٠.

مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن نصوره في ورقة أو لوحة، ومن العبث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل بفضل مهارته في تجسيدها على اللوحة، ولكن ما ابعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير، أن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو "لايصور المصور بيديه بل بعقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أوالمعاناة وهذه الصورة هى التعبير. إن الحدس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير[7]" . إن الحدس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح أما الواسطة فهى أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطية المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال علىالقيمة الاقتصادية للشئ من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi . وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical [8].

---

(7) Croce, Aeathetic. p.11.

(8) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.

Encyclopedia Britannica

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفنى أهمية الجانب الفيزيقى المادى فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. يجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤيا أو حدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصور وتمثل intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات ترد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن وهى المذاهب التى توحد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التى توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التى توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الرأى الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث فى طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا ـ مادى كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفنى الذى يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس فى أرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيراً ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيللر وجروس أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلاً. وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقى أو على المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنشيسكا دانتى بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية فى نفس دانتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية" (٩).

---

(9) Cf. croce, The Brcviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Estheticas pp. 88-97.

والمجمل ترجمة: سامى الدروبى ص ٢٤ إلى ص ٢٧.

إن المذاهب التى تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هى تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة ـ وبذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيراً يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو، أما الحدس الفنى فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود والميتافيزيقا، ولا يبغى الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع فى هذا الخطأ الذى يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفنى لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحدس، والحدس يتناول العالم المرئى phenomena أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة noumena والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التى وقعت فيها الاستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقبح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك يختتم كروتشه مؤلفه فى الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذى من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث إن الفن عند كروتشه هو التعبير ولكنه يبغى بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هى أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذى يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

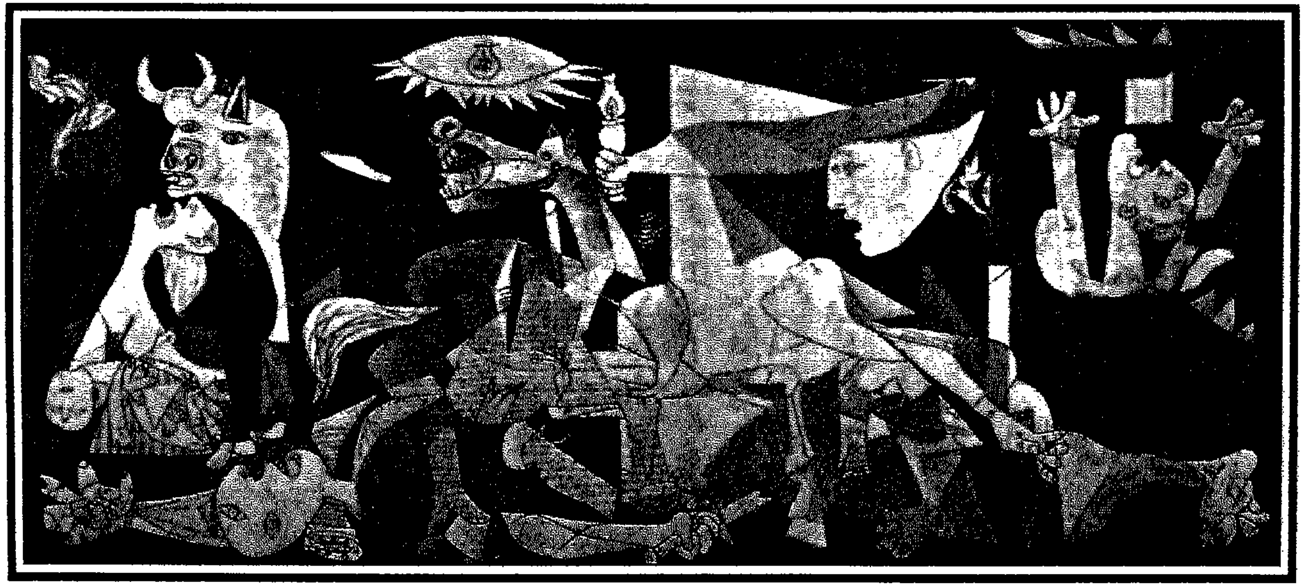
تلك هى الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالى فى علم الجمال المعاصر سيطر فى مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروافد التى استقى منها النقد الفنى الحديث، ذلك النقد الذى يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى فى العمل

وحده لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التى انتهت إلى تفسير العمل الفنى بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفنى هو الجانب المادى الفيزيقى، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفنى لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد فى مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل فى الأهمية عن العملية الخيالية التى تتم بالحدس.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقى فى المرتبة الثانية [١٠].

---

(10) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. ef. A. History of Estheties by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.



جرنيكا بيكاسو

الفصل الثالث

الاتجـــاه الوجـــودى

(أ) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثانى والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتـداء مـن الخمسينيات أخذ الفكر الوجودى خاصة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية في اتجـاه جديد معاصر. وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان الفيلسوفان من منهـج الفينومينولوجيـا الـذى يرجع إلى أدموند هسرل Husserl وهو المنهج الذى يستبعد افـتراض الحقـائق فـى ذاتهـا ويقتصـر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مـع عـدم التـورط فـى الإجابـة عـــم إن كـــان للأشيـــاء أو للوعـــى وجـــود معيـــن. وقـــد استـــعمل هســـرل لفظـــة • epoché - Bracketing • أى التقويـس ــ للدلالـة على التوقـف عـن الحكـم وهـى كلمـة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقـة الأشياء. واقتصـر هسرل وأتبياعه وأشهرهم فى فرنسا موريس مـيرلوبونتى Merleau- Ponty علـى مجـرد وصـف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل فـى نطـاق الوعـى الانسـانى، ومـن أمثلـة هـذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال، إنها مركبات الشعور التى سماها هوسـرل بالماهيـات ــ essences ــ وكلها تنتهى إلى افتراض أن هناك أشـياء فـى الوعـى ووعـى بالأشياء، فـالوعى لا وجـود لـه خاليـاً بـل هـو متعلـق أبـداً ودائمـاً بموضـوع معيـن. وابتـداء مـن هـذه النقطـة تجـاوزت الفينومينولوجيا وربيبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أخذت بالتفرقـة بيـن الموجـودات وبين الوعى، وأصبحت المسألة الرئيسية فى الفلسفة الوجودية هى البحـث فـى ظواهـر الوجـود كمـا تبدو فى الذات الانسانية التى هى موضوع وذات فى آن واحد.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بيـن شـخصياتها لا علـى المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمـن الطبيعـى أن تتنـوع نظريـاتهم الجماليـة ومواقفهم مـــن الوجود والحياة، ولكن الذى لا تخلو منه مذهـب من مذاهبهم هو قولهـم أن الإنسـان لا يمكنه الوجود بغير رؤية فلسفية أيا كانت هذه الرؤية، إن لم يجدهـا لـدى الفيلسـوف الأكـاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان. لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلـى الفـن

لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنسانى، إنه يقدم حالة وجودية لا فكـراً تعقليـاً، ولأن الوجـود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجردة ولكنه فعل مبدئى تترتب عليه أفعال أخرى كثـيرة يمكـن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلـك فقـد تميزت كـل المذاهـب الوجوديـة فـى تأكيدهـا لأهمية الوجود الفردى وأسبقيته على التصورات المجردة.

وهاهو مارتن هيدجر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنسانى ويفسرها بقوله إنه الوجود الذى أكونه أنا أى حالة الإنسان الذى يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنـى الوجود أى أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شـيئاً مقـابلاً للعـالم بـل هـو ممتزج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجـود الـذات فـى العـالم فيصفه بأنه الوجود لذاته le pour soi لأنه الوعى الذى يلقى الضوء على الأشياء ليهبهـا المعنـى، كما أنه القادر على التمييز والنفى إنه الوجود الـذى يدخـل العـدم إلـى الأشياء القـادر علـى إحـداث الصدع والقطع فى داخل الأشياء الصماء أو ما يسميه بالوجود فى ذاته l'en - soi.

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتغيـير الحالـة الراهنـة لتحقيق حالة أخرى مغايرة ففيه إلغاء لشئ وإثبات لشئ آخر، وليس اى سلوك يسلكه الإنسان فعـلاً، فقد نرى الكرسى يقع أو إنساناً ينزلق فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع تؤثر فى عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد يكون تحية عابرة وقد يكون معركة تقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتائج، وإنما المهم عنده كمـا هـو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنسانى يفترض الحرية وهـو تعبير عنها، وينتهى سارتر إلى القول بأن الحريـة ليـس مجـرد صفـة للوجـود الإنسـانى بـل إنهـا قـوام هـذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويرفض أنه موجود لذاته على حد تعبير سارتر ويسعى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشـئ كبـاقى الأشـياء ولكـن مثـل هـذا الشـعور يسـميه سـارتر بخـداع النفـس أو سـوء الطويـة self-deception-mauvaise foi ويذهب سارتر فى إثبات الحرية للذات الانسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى فى حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرادته فإنما يكون حراً، ذلك لأنه قد اختار عدم الاختيـار، إنـه الكـائن المحكـوم عليه بالحرية وهو لايستطيع أن يهرب من حريتـه، لذلـك يتسـع مفهـوم الحريـة عنـد سـارتر ليشـمل الشعور والعاطفة بالإضافة إلى الفكر الواعى، وليس هناك شروط لتحديد أى الأفعال خير من غيره إلا مقدار صدورها عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسئولية وتخلى الذات

عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي. وليس ادل على ذلك مما ذهب إليه في مسرحية الجلسة السرية Huit clos - No exit من افتراض ثلاث شخصيات قد تخلوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنذال أى من ذلك الصنف الذى قد غفل عن حريته وبعد فوات الأوان لا يستطيع أن يغير ما قد فاته ـ وعلى العكس من ذلك يصور في شخصية أوريست في مسرحية الذباب البطل الوجودى بالمعنى الأتم الذى يقبل أن يتحمل مسئولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حر لأنه إنسان وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلقيها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

وإلى مثل هذه الدعوة تنتهي فلسفة ألبير كامو في التمرد [1] فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عبثي لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذى ينتهي إلى التدمير والعدمية في شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية مارثا في مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu وكاليجولا في المسرحية التي اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارثا تمرد بسيط، فهي تعيش من العمل الممل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهي تتمرد على حياة لا تستحق أن تعيشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع امها على قتل بعض النزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أخاها الذى جاء إلى الفندق متخفيا، وبعد الجريمة تتمسك مارثا بجريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن يعمل. أما كاليجولا فهي أيضاً شخصية إنسان عاش الجانب السلبي من تمرده، كانت سعادته في حبه لأخته التي عاشرها معاشرة الأزواج وتتحطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مبرر له ولا تفسير له وليس معقولاً فقد الأمل في السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة واحدة هي لا معقولية العالم وعبثيته وعليه أن يقبل هذه اللا ـ معقولية وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويتفقوا على قتل الامبراطور فيسخر من تفكيرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باختفاء كاليجولا سوف ينتهي العبث، لكن "شيريا" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هذا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمرده فيجيبه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا ـ معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن اختفاء كاليجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك

(1) L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.

كاليجولا رأيه في لا ـ معقولية العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شئ آخر غير العالم إذ له حرية، ويدرك كاليجولا خطأه في النهاية فقد انتهى تمرده إلى الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن تجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يظل سلبياً إزاء هذا العالم وإنما يكتشف قيمته حين ينخرط في تجربة التمرد وقد نجح كامو في إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته في التمرد. ففي حضن التمرد تنشأ القيم كلها سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتمرد لا يقبل الواقع ويتلقاه بسلبية ولا ينصرف عنه وإنما هو علاقة جدلية بالواقع إنه محاولة تحوير له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودى لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أدبه ونقده، ويعد جان بول سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد وأودع كتابه ما هو الأدب؟ [٢] تفرقته الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقى ينفعل بالكلمة كما ينفعل المصور والموسيقى باللون والصوت لأنه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرموز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقى لا يبغى أن يدرك ما ور اء مادته الوسيطة من معانى أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن يختار موقفا محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريتهم. كذلك عنى سارتر في مقالاته النقدية بتقييم أعمال مشاهير أدباء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكنر وفرنسوا مورياك وجون دوس باسوس وألبير كامو وفرانس كافكا والشاعر بودلير والمسرحى جان جينيه، غير أنه مما لاشك فيه ان آراءه في الأدب والنقد ليس في الواقع بآراء مستقلة عن نظرياته في علم الجمال وإنه لما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء في النقد الأدبي وبين نظرياته في الفلسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

ولعل مما يوضح هذا الارتباط تحليله لأدب الروائى الأمريكى جون دوس باسوس [٣] John Dos Passos.

---

(2) qu'est ce aue la Littérature? Gallimard 1984.

(3) Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Lirerary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".

ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبى خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الانتاج الأدبى نصب عينى سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتجديده فى الرواية ورأى الثورة التى أتى بها هذا الفن إنما تتلخص فى تشبيه فن الرواية بالمرآة، يقول إن الرواية مرآة [٤] أو مجرد انعكاس reflexion يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمؤلف كذلك ليس من مهمته تفسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأنه لا يبغى ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة فى بابها. ذلك لأن الحرية هى السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرآة يترتب على ذلك أن المرآة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف أن يفسر أو يقنن أو يعلق لأنه ليس ثمة خطة مسبقة يرتب المؤلف عليها الأحداث وإنما تترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعى فى شعور الإنسان بغير أن نفترض وراء الوعى conscience ذاتاً Ego ، قائمة بنفسها. على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته فى الوعى.

ولقد كان محور فلسفة سارتر فى الوعى هو رفضه ما قد ذهبت إليه الفلسفة التقليدية من ديكارت إلى هسرل من القول بوجود الذات The self – L' Ego ، كتركيب سابق على الوعى، وقد كانت هذه هى القضية التى أثارها فى مؤلفه ترنسندنتالية الانا [٥]. فمنهج سارتر الفينومينولوجى يبين استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعى، أى استحالة اجتياز حالات الوعى إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أنكر على المؤلف فى الرواية أن يفترض تركيبا مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

والخلاصة أن رفض سارتر إثبات وجود الذات وراء الوعى هو ثورة وانقلاب يقابله فى الأدب ذلك الانقلاب الذى أتى به جون دوس فى الرواية الأمريكية.

---

(4) Ibid., p. 88.

(5) La transcendance dc l'go 1939.

ولأن الوعى عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يجمد على حال واحدة، فإن أقرب شئ يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وجموده. إنه وجود المتخيل. فتعلق الوعى يمثل حجر الزاوية فى فلسفة سارتر الجمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تتلخص فى أنه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعى، ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعى عند الانسان. فما قدمه فى مؤلفه الخيال من آراء عن الوعى إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الرئيسى "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال فى مؤلفه "الخيال" عام ١٩٣٦ l'imagination. وقد وجه فى هذا الكتاب نقده للنظريات السيكولوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجى الذى وضح فيها أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر فى كتابه الخيالى ١٩٤٠ l'imaginaire فى تحليل الوعى الخيالى وحياة التأمل الجمالى والكشف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نجمل هذه الآراء فيما يلى:

(ب) تحليل الخيال عند سارتر :

يبدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شئ إسمه الصورة المتخيلة l'image وأنها تكمن وتستقر فى وعينا على نحو ما يستقر الطائر فى قفصه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه إسم "وهم التضمن l'illusiond immanence". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعى بشئ أو بموضوع خارجه. وتتضح هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصرى كرسى فأدركته، فإنى فى هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت فى وعيى، وإنما وعيى أصبح على علاقة بهذا الكرسى وبالمثل ينبغى أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تخيلت كرسيا فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلق وعيى بشئ خارجه ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة rapport بموضوع معين كأن يكون كرسيا أو شجرة أو زيداً من الناس [٦].

---

[6] cf. Sartre, l'imaginaire, Psychologie phénomenologiaue de l'imagination. Paris Gallimard, 1940. l'imaoe est une Cons cience. pp. 14-15.

فالفرق بين الادراك والخيال لايرجع إلى وجود صورة خيالية فى الوعى وعدم وجودها بل يتلخص الفرق فى الطريقة العملية التى يتعلق بها الوعى بموضوعاته أى فى الفعل الذى يقوم الوعى به إزاء موضوع خارجى.

وثانى أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التى ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففى الادراك نعتمد على الملاحظة observation فى حين لا نعتمد فى الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة quasi- observation ".

إن فعل الادراك يستدعى استمرار الملاحظة بحيث يمكن لى أن أمضى فى إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمرارى فى الملاحظة، فى حين أن استمرارى فى الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التخيل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاس من الوعى reflexion لا يقع على الشئ الخارجى بقدر ما يقع على الطريقة التى يعمل بها الوعى عند التخيل، فالوعى يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevior ويتصور Concevoir ويتخيل imaginer، فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعى أن يتناول بها شيئاً واحداً، أى يمكن لى أن أدرك شجرة وأن أتصور شجرة وأن أتخيل نفس الشجرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعيى به تختلف من حال إلى أخرى.

يوضح سارتر فكرته فى اعتماد الادراك على الملاحظة بحالة قيامى مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لى أن ادرك كل جوانبه الستة دفعة واحدة بل رأى ثلاثة منها فقط فإذا غيرت اتجاه نظرى بدت لى منه جوانب أخرى واختفت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت الملاحظة استمرت الإضافات، لأن الشئ ما هو إلا حصيلة هذه الزوايا المختلفة التى تظهر لى منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكى للمكعب لكن لو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإننى أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثمانى، وفى نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإننى فى كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسيا.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لى لأول وهلة أننى التقطت منه جوانب كما يحدث فى الادراك ولكننى إذا حاولت أن استمر فى ملاحظتى له فإننى لا أحصل على جديد ذلك لأن

الموضوع المتخيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان Abschattungen أى تتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لادراكى يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به ببطئ وبالتدريج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، إننى استخرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشئ وسائر الأشياء الأخرى فى حين يفتقد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التخيل ولا يحمل التخيل أى إمكانيات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يضفى الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يخلع عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفى أو السلب negation وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنسانى فأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخيراً يصف سارتر الوعى الخيالى بالتلقائية spontaneité بمعنى أنه ينطوى على قدرة فى إنتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعى الخلاق الإيجابى فهو مختلف فى ذلك عن الادراك الذى يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التى يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كأن صوراً فتوغرافية أو رسما أو نحتاً، والصور الخيالية التى تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتخيل يستخدم باستمرار ما يسميه سارتر "مماثلات analoga" هى تلك الأشياء المحسوسة المادية التى تنبه خيالنا وتثيره للعمل ولهذه الفكرة دورها الكبير فى تفسير العمل الفنى الذى عنى بتفسيره بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.

(جـ) العمل الفنى عند سارتر

يقول سارتر [٧]:

إن محاولة حل مشكلة العمل الفنى وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الآوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التى اعتمدناها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودى للعمل الفنى. ويمكن من الآن أن نصوغ الملاحظة الرئيسة فى الآتى:

إن العمل الفنى هو شئ لا واقعى irréel . ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع ـ Objet ـ وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيتية ـ فشارل الثامن هو الموضوع الجمالى لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً فى متناول وعينا بالواقعى، وإنما يظهر فى اللحظة التى يقوم الوعى فيها بلفتة أساسية أى حين يدخل العدم فى العالم ويتحول إلى "وعى خيالى conscience imageante فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تتبينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذى نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفى مظهرها الذى تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة فى آن واحد. ان الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفى ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لادراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق ـ بإدراكه ـ l'acte intentionnel" الذى يجرى فى الوعى الخيالى.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتذوقنا الجمالى شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهى من هذا القول بأن الموضوع الاستطيقى ـ الجمالى ـ فى أى لوحة هو دائماً شئ لا واقعى.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذى يقع عادة بين الجانب الواقعى والجانب الخيالى فى العمل الفنى، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

(7) Ibid., pp 239-246.

فى شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ يتصور صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من الخيالى إلى الواقعى ــ ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى ــ وهذا أمر لا ينبغى أن نمل من تكراره ــ هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجمالى.

فالجميل على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه فى صميم طبيعته مفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً ــ لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" analogon matériel يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوّمة على المستوى الخيالى، إذ ليس هناك تحقق واقعى realisation لما هو خيالى، وإنما تموضع له Objectivation ــ فكل ضربة فرشة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستمدها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس Matisse، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها ــ أى عن موضوعها الفنى ــ كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صفة جمالية ــ فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى ــ وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كانط إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجميل حين نحس بجماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجعُ هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق ايضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر والكاتب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية analoga verbeaux . ويترتب على ذلك أن الممثل الذى يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل analogon لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التي يقوم بتقديمها في حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التي يقدمها [٨] . ولكن يبدو لي أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية ــ أى تقمصها ــ لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفي أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية analoga لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه في نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعي، فإذا انخرط الممثل في البكاء حقيقة في سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هي مجرد مماثلات للبكاء اللا واقعي، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعي، كما أن الشخصية " لاتتحقق ne se realise pas" في الممثل وإنما " يتجرد الممثل عن الواقع s'irréalise" في الشخصية التي يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الانصراف عن هذه اللاواقعية؟

فهل نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شئ آخر غير ذاته؟ ألا تكون الكاتدرائية مثلاً هي تلك الكتل الحجرية التي تشرف على الأسطح المجاورة؟

لنتدبر الأمر بمزيد من الدقة، فأقول إنني أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبتهوفن والذى يدفعني عادة إلى هذا هو رغبتي في سماع السمفونية السابعة، ومن الطبيعي أن أمانع في الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعي لتفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتي في سماع السمفونية السابعة منفذة على وجه الكمال لتكون هي هي تماماً.

---

[٨] انظر في هذا الموضوع مفارقته الممثل للفيلسوف الفرنسي :

Diderot, le paradoxe du comédien.

وأخطاء الأوركسترا التى تقدم حركاتها أسرع أو أبطأ مما يجب تحجب العمل نفسه وتشوهه لأن أحسن الأحوال هو أن تختفى الأوركسترا أمام العمل الذى تؤديه، وإذا كنت أثق فى المؤيدين للسمفونية وفى قائدهم فإننى أحسن بأننى أمام السمفونية السابعة ذاتها، وهو أمر يتفق عليه معى الجميع، ولكن ما هى السمفونية السابعة فى ذاتها؟ لاشك فى أنها شئ، فهل هذا الشئ من باب الواقعى أم اللاواقعى؟ .. لنفترض أننى أستمع للسمفونية السابعة حين تؤديها فرق مختلفة فى أماكن متعددة فليست هى ذاتها مقيدة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكننى أن أمسها بأى تغيير، فأبدل فيها "نوتة" أو ابطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد فى ظهورها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق فى صالة العرض وتوقف العزف فإننا لن نقول إن السمفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذى انقطع، وفى هذا يتضح لنا أن أداء السمفونية هو المماثل المادى، ذلك لأنها شئ لا واقعى، ولكنها لا تظهر لنا إلا بواسطة المماثلات التى تتحقق فى زمن معين ولكى ندركها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السمفونية فهى خالدة وفى مستوى آخر من الوجود، إنها غياب أبدى. ولا يجب أن نتصور أنها توجد فى عالم آخر أو في سماء المعقولات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثل الماهيات les essences، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإننى لأستمع لها وأنا على مستوى الواقع بل خياليا، وإن فى هذا الأمر تفسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو فى حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالى إلى الموقف الواقعى.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهى إلى القول بأن الواقعى ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالى وهو يضفى العدم على العالم فى تركيبه الأساسى، ومن هنا يتضح غباء من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض ـ الوجود فى العالم ـ وهى تتعلق بالسلوك الواقعى وتخضع للب الوجود وعبثه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعنى خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن فى هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم le neant وفى هذه اللحظة لا يصبح الشئ موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادى لذاته analogon والصورة الخيالية l'image اللاواقعية تنكشف لنا من خلال ما يظهر لنا فى الواقع، فالموضوع الواقعى يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً كما لو تأملت إمرأة جميلة أو منظر

مصارعة الثيران أوحين يكون مظهراً مبهماً لأى شئ آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشئ وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكى نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع فى حضن الوجود فيما هو عرضى وعينى absurde، ولتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه فى تركيبه "مرض الذاكرة ـ البار اميزيا paramnésie الذى يحدث فيه أن يتحول الشئ الواقعى إلى مماثل لذاته فى الماضى. ولكن فى الحالة الأولى يحدث نفى أو إثبات للعدم negating -neantisation " فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشئ فى الماضى relegation - passéification " إذ يكون الفرق بين البرامنيزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالى عند الانسان فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات analoga.

ويعد مؤلفه الخيالى مدخلاً إلى فلسفته فى الوجود والعدم التى انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان فى الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هى عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هى عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور المواقف على نحو آخر مخالف للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالى على التدخل فى تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته فى الحرية وفى الفعل بتفسيره الخيالى للفن، إذ ليست العبرة فى رأيه فى أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبرة فى أن تكون لنا القدرة على تخيل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعى الفنى والخبرة الجمالية أبعد الأثر فى الفكر الجمالى الذى استلهم المنهج الفينومينولوجى، كما نجده عند رومان إنجاردن (٩) Roman Ingarden الذى عنى بدراسة العمل الفنى باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات intentional

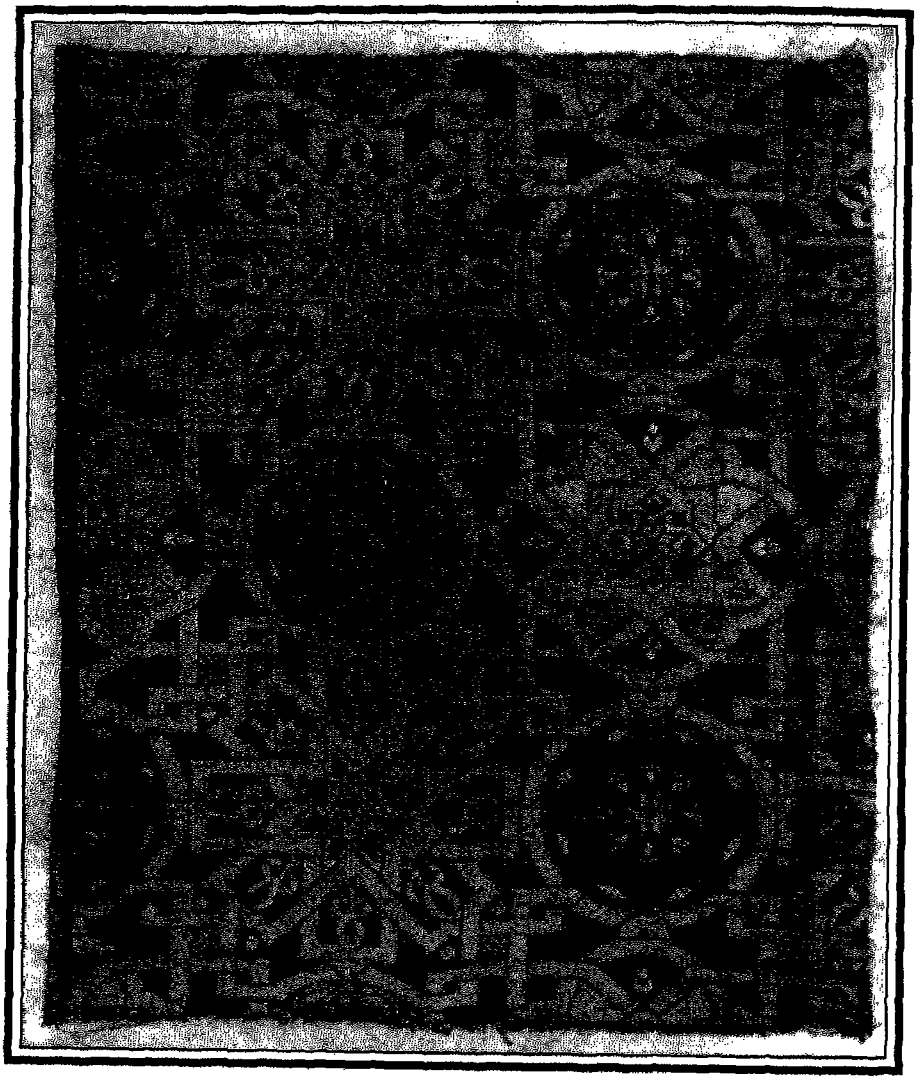
---

(٩) Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

object وميكل دوفرن [10] Mikel Dufrenne الذى اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتى فى منهجيهما الفينومينولوجى وتأثر بكتابات هيدجر الجمالية خاصة فى تفسيره للخبرة الجمالية واعتباره لها كشفاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيقى وموضعه الإنطولوجى، وانتهى دفرون إلى الرأى الذى يأخذ بأن الموضوع الجمالى متخيل ولكنه فى نفس الوقت موضوع مدرك.

---

[10] Mikel Dufrenne: Phénomenologie de l'experience esthétique 2 Vols 1953.



نسيجات بزخرفة إسلامية

الفصل الرابع

الاتجاه الرمزى فى الفلسفة والفن

مقـدمـة :

تتعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت فى نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألغاز غير المجدية فى الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهه لها generative ideas [1] التى كانت مثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها ونضبت عن الابداع. ولذلك فقد أصبح لزاما على الفلسفة فى ايامنا هذه أن تشق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع الخصب والابداع وأن تطور من نفسها حتى تواكب التقدم العلمى والتطبيقات التكنولوجية الهائلة التى تمت فى هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفى الحديث فسوف نجدها ترجع إلى الاتجاه التجريبى الذى دعا إليه بيكون وهوبز ولوك وهيوم ــ ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية positivism التى جعلت موضوعها الرئيسى تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية ــ ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وربيبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا فى وجود العالم الخارجى، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية فى نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين فى هذا الاتجاه بأن الحقيقة هى ابنة الواقع التجريبى.

وحاولت العلوم الإنسانية التى ولدت فى حضن هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما مازالا يافعان ومازالا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا ينموان نمواً طبيعياً كما نمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أى مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قام بوظيفة "حامل الراية" Line-man ملاحظ سير القطار وموجهه كى لا يخرج على القضبان، فمهمته أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتائج الصحيحة.

---

[1] cf. S.K. Langer Q Philosophy in a new Key mentor Books, 1952, ch.I.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات فى العشرينات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هى أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددى أو الهندسى، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هى المعطيات الحسية sense Data ، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التجريبى ـــ إنما معطياتها إشارات ورموز Symbols. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضى الذى يتعامل برموز ومجردات هى بمثابة اختزال للواقع التجريبى. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكأن أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات Concepts محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات relations لا فى الجواهر substances الموجودة. فالأعداد والدرجات degrees تقوم بوظيفة معينة هى أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً آخر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو "س" فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

وإيمان العلماء المحدثين فى دقة ويقين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقوائم القديمة التى كانت تضم الكائنات الملاحظة فى الواقع. وكثيراً ما تكون التجربة الحاسمة فى العلوم التجريبية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأشياء.

وكذلك نجد العلماء فى معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التجريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التى يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والمؤشر أو لوحات حساسة من الأضواء، فالقراءات قد حلّت محل الملاحظة

المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تجريبية لا شك فى ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها فى تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التى كتبت فى ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسيرر فى ثلاثة أجزاء ــ برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب "اللغة والحق والمنطق" لآير ـــ لندن سنة ١٩٣٦، "والتركيب المنطقى للغة" لرودلف كارناب ــ لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألفرد نورث وايتهد ــ نيويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لتشارلز موريس ــ شيكاغو سنة ١٩٣٨. وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ولقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزى أوضح ما يكون فى مجالين من أهم مجالات العلوم الانسانية، هما مجالى علم النفس وعلم المنطق: ففى علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسى، وفى علم المنطق ظهر المنطق الرمزى. وفى كل من هذين المجالين المختلفين لعبت قوة الرمز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب فى مجال التحليل النفسى، والرياضيات فى مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز فى كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزى ليس رمزياً بالمعنى الفرويدى، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقى، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية ــ التى تقدمت بفضلها العلوم الطبيعية ــ فى مجال العلوم الإنسانية خاصة علوم الاجتماع والنفس وعلم الجمال، لم تؤد إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث فى المنبه والاستجابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة فى علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تؤد إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية فى علم النفس، فإننا ننزلق إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة ونبتعد عن المشكلات التى كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هنا فإن النزعة الطبيعية التجريبية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تثمر كثيراً فى مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذى جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد فى نظرية العلم والمعرفة

كان أساسه التصور الرمزى للمنطق والذى التقى بمشكلات جديدة فى المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد فى نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الانسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إنشائية constructive ، لأن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجى مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك فى العلم أم فى سائر الخبرات الأخرى العسلية أو الوجدانية.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

كاسيرر : ١٨٧٤ ـ ١٩٤٥

تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تتلمذ فى برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم اصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظرته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنسانى. ثم أن المعرفة لاتمثل إلا مظهراً من مظاهر نشاط العقل الانسانى، فالعقل الانسانى يقوم بوظائف مختلفة فى علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكى نعرف نوعية العمليات التى تتدخل فى علمه ومعرفته، فلابد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التى يقوم بها فى ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنسانى مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجوهر. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنسانى يصطنع لنفسه أدوات هى نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو فى ذلك لا يبتدع أسلوبا مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية خيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة يبتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيجل التى كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيجل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

وكان أهم ما وضحه كاسيرر وميّز به الانسان هو قدرة الانسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التى يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعانى بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزى. فبفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معانى معينة ينشؤها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائى هائل يتلقى المؤثرات التى تقع فى خبرة الإنسان ثم يشكلها فى لغة أو فى علم أو فى أساطير أو فى فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصاً حول مغارة لتتفتح أبوابها، فى حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك فى محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة! (٢).

كذلك نجد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أى حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن خبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التى يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين فى إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الانسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التى تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزى بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعشه وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الانسان الذى يسلك بضغط دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانيا ولا مبررا وفقاً لمدرسة التحليل النفسى. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسى عند فرويد فى تفسيرهما لظواهر الحياة الانسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هى أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهذيان حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسى عند فرويد.

(2) cf. Langer. Ibid., p. 29.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنسانى المختلفة لبيان اختلاف المنظـور فـى كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للادراك الحسى، فهى تموضع أو تجسـد objectification لانطباعاتنا، أما الفـن فيعتمـد علـى تكثيـف الخبرات الشـعورية وهـى تموضـع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهمـا تكثيـف للانفعـالات التى تصـاحب خـبرات الانسان فى الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تنطوى على معتقـدات معينـة، ولا يكـون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعى، فهى ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذى يأخذ شكل الطقوس فى المجتمعـات القديمـة، وهـى تقـدم التفسـير النظـرى الـذى يـبرر قيـام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الجدد تفسيرهم للفن علـى أنـه ميـدان مسـتقل عـن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنـى أقـرب مـا يكـون إلـى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحـر، فـالصورة والحريـة كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهمـا فـى كل العبقريات الفنية.

سـوزان لانجـر (١٨٩٥ ـ ؟)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهى ألمانيـة الأصـل مثلـه تـأثرت باتجاهـه الرمـ الذى ظهر فى دراستها للمنطق فكتبـت مقدمـة للمنطـق الرمـزى عـام ١٩٣٧، ثـم طـورت أفكار وطبقـت منهجهـا علـى الفلسـفة بوجـه عـام فـى كتابهـا "الفلسـفة فـى ضـوء جديـد" (٩٤٢ Philosophy in New Key عرضت فيه للرمزية فى مجـالات مختلفـة عديـدة كـالعلم والديـر والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على كافة الفنون فى مؤلفها "الوجدان والشكل" (١٩٥٣) Feeling and From و "مشكلات فى الفن" (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فتوسعت فى فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الانسانية سواء كانت فى العلـم أو فـى الفـن أو فـى الديـن، وبينـت كيـف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعانى الأشياء أن يحيا فى عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مـع شـبكة مـن الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال comunicative ، بل هى أكثر من ذلك، لأنهـا تشـكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان فى صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عـالم الوجـدان الإنسـاني، وبواسـطة هـذا التشـكيل يصبـح الوجـدان موضوعـاً للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرّفوا الفن بأنـه شـكل أو صـورة معبرة Singificant Form ، على حد تعبير الناقد التشكيلى كليف Clive Bell وروجر فراى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأى فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطـوراً نأى به عن أن يكون تمثيلياً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حـد أن كـاد يستغنى فـى بعـض الأحيان عن تقديم أى موضوع فى بعـض اتجاهاتـه Non Objective Art. كذلـك عـرّف بـل وفراى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية ولتذوق الصورة فى العمل الفنى لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأى بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصـدق بوضـوح أكـثر إذا مـا طبـق فـى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا ـ تمثيلى، وهى فن يختفى المضمون فيه حتـى ليتحـد بالشـكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عـن أى تصـورات أو أى تمثيـل مسـتمد مـن العـالم الخارجى لأنها على حد قول الناقد الموسـيقى إدوارد هانسـلك لا تمثـل شـيئاً مـن العـالم الخـارجى وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فـى فـن الموسـيقى بأنهـا أشـكال معبرة عن جانب هام جداً من الانسان هو عالم الوجـدان تعبر عنـه، فالانغـام الموسـيقية فـى نموهـا وصراعها وتوقفها وسرعتها تماثل مايجرى فى بـاطن الانسـان مـن مشـاعر ووجدانـات. ويمكـن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيداً لحياة الوجدان، وتشكيلاً يرمز لما يجرى فى باطن الانسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بيـن الفـرد وغـيره مـن أفـراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرهـا أن الانفعـال يتحـول إلـى موضـوع يمكـن فهمه وله تصوراته ومعنى.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندمـا يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كـان فـى رأيهـم مجـرد تعبـير عـن الانفعالات الخاصة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أيـة حقيقـة، إذ لايمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية فى تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية فى العلم فقط، بل يستخدمها فى تشكيل عالمه الفنى وفى تصوراته الأسطورية، ولذلك فهى ترى أن للفن دوراً عظيماً فى الكشف عن عالم من المعانى والبناءات التى ينشؤها الإنسان ولا تكون أقل أهمية فى الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهى لانجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل فى الادراك الفنى عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية فى الادراك الفنى يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفنى فى وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التى ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكده هو ضرورة الاحتراس من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد فى مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكا إلهاميا بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكاً حسيا.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التى تعلو على الحدس والعقل، ولكنه منهج فى المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانحر إلى التفسير الذى وضحه أيونج C.A. Ewing فى محاضرة له فى الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها "العقل والحدس" Reason and Intuition ، إذ يذهب فى مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضرورى افتراض وجوده فى كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالا، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الادراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك فى بحثه فى "الفهم الإنسانى" (٣) وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه فى معرفتنا التى تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن

---

(3) Loke Q Human Understanding

الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وإثنين. إن مثل هذه الادراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهي المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافا لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولاهو التقاء بماهية لا يدركها الانسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالى، بل إن التفكير الاستدلالى يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعانى. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعى، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الادراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief يحتمل الصواب والخطأ وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لابد أن نعتمد على هذا الادراك الحدسى، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان وينشؤه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفنى يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلامات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازا برموز، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضح تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفنى وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شئ نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن اى تغيير فى الشكل يتبعه تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فى فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا العدد ٣ بالعبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث. [٤].

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الادراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للانجر أن تقول إن اللوحة والتمثال هى رموز لها مضمون وجدانى وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعاً للإدراك الحدسى الذى يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الادراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

---

(4) cf. Charles Morris : Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP. 409-423.

وواضح مما سبق أن الادراك الفنى يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أوتجريد، لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تجسيد لما هو كلىّ. ويقترب الكاتب الفرنسى Flaubert من هذا الرأى عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلى فى الشئ Universalium in Re فالادراك الحدسى الذى نتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسى للأشكال والعلاقات التى تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالى فى الحياة اليومية.

كذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا فى حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجدانى الذى لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذى يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التى نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هى تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطنى وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها فى رموز ويلعب الخيال الفنى الدور الرئيسى فى إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلى بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجى: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعنا بما حولنا من أشياء وتستخدم فى هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر فى طرق وأسلوب الإدراك الفنى حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك الفنى، أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلى عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لاتستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسئ إلى الطبيعة البشرية، فالفن السئ رمز لشعور ووجدان سئ (٥).

(5) cf. Langer : Artistic perceftion and Natura +++ Problems of Art. pp. 53.

الفصل الخامس

نماذج من الفكر الجمالى
فى أدبنا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث فى مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهى على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقى. فالجمال وإن كان القيمة العليا التى يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذى هو القيمة العليا التى توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذى هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معاييرها التى تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالى أهميته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابكة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود.

أ ـ الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأديبنا الراحل عباس محمود العقاد مذهباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً، وإنما تعرف الأمم

الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شئ جميل وشئ أجمل منه وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلاّ حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جائلاً فى النفس أو مُمثلاً فى ظواهر الأشياء وذلك الذى عنيناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يبغى من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية.

والحرية التى يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هى أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مَثلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقة نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحربة والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسباً فى الحجم والشكل، إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التى تساعد الكائن أوالعضو على أداء وظيفته فى يسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشئ من العوائق التى تقيد أداءه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذى تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذى لا ينحاش كما يقول المغنون والذى تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول فى الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ولا تنقله الخرافات ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة. لأنها هى الفنون التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شئ تستجمله وتخف نفسك إليه وهو مغلول الخيال منقبض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال إذن هو الحرية والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة وسهولة مجراها ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من إشارتها.

ب ـ التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينات والأربعينات بين انصار التراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن دعى الاتجاهات السائدة فى الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الانسانية وقد وضح أن هذا التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصرالعلم فقضى على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان ليعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية ــ كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى ليعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهى أساس حياته التأملية وسيادة نزعته المثالية التي تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعي والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التي كرسها لنقد الثرثرة السياسية والنفاق الاجتماعي الدائر حوله ففي عام ١٩٣٩ ندّد بالممارسات البرلمانية فى مسرحية براكسا وفي يوميات نائب في الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة في الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة في أيدى السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور في مسرحية الأيدى الناعمة تحول الفن في الطريق الارستقراطية التي لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة منددا بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق في شكل جديد سماه المسرواية.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التي كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبعة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هى التي يسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التي كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التي جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء في أشياء بما يمكن أن يسمى الاسترأسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان في فكره مغترباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالي على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون في جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التي أملت عليه أن يرى في الفن تعبيراً عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول "أنا أقدر الجمال ولكنى أزدرى الجميلات"، ويقول في رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

" إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى " [1]

---

[1] تحت شمس الفكر صـ ٥٤.

والحقيقة هى أن الجمال فى حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين الخيال والحياة، فتاريخ الفن يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الانسانية، وقديماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو جنى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأياً فى الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر فى كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو فى مقعد النيابة أن مثل أمام القاضى "حاوى" نشال وادعى للقاضى أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق فى تأملاته أن أخذ يفكر فى الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع فى الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطفاً كبريق النحاس المجلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت فى غاية من البراعة والبريق فى عصرها ولكنها صدئت وانطفات بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة فى وقتها ولكنها استطاعت ان تحتفظ بما لها من إشعاع داخلى على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يخطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن ــ ولا نجد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث فى حقيقة القيم الجمالية فى أعمال الفن الخالد التى تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها فى الفن فيفسرها بقوله: فى مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب لأن الحياة فى مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة الخالدة إن العمر لا وزن له فى مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لايبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن ..... إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل خرجت أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد فى هذين الدينين فكرة البعث [1].

ولقد أدرك المصرى القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كان للإيمان القلبى دوره فى الكشف عن الروح وعن القيم.

---

[1] تحت شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين صـ ٧٢.

أما عن سيادة العقل ورجحان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طغى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبة نيتشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصيرة غزيزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة ؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنظور؟؟

جـ ـ الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتالى لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لاهى صادقة ولا هى كاذبة وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة اللوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثالاً لذلك مادارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما فى عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكى نجيب على ذلك بقوله: "إننا فى الحقيقة لا ندرى كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى ــ لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأى كلمة مثل إنسان فى حد ذاتها هى رمز ناقص لا يرمز إلى شئ مجرد إلى أن يعرف الفرد الجزئى الذى يتصف بمجموعة الصفات التى تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول فى كلمة جمال فهى ليست كلمة و احدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلى إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئى الذى تتمثل فيه تلك الصفات، أى أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسما لشئ محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة فى كل الأشياء التى نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التى تكون فى الشفق وتكون فى قصيدة الشعر فى آن واحد ... فلئن كان جمال الشفق فى لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة فى صورتها أو فى لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت فى العنصر الذى نراه مصدر الجمال فى شئ ما نجد أن هذا العنصر غائب فى أشياء أخرى مما تصفه بالجمال .

إن كلمة جميل يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شئ قائم فى عالم الأشياء الخارجة، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس فى الشفق الجميل إلا سحاب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية وأن الجمل فيما هو من نفس رائيها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه خال من الجمال. [1]

ويوضح زكى نجيب نظريته فى القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شئ بأنه جميل، إنما هو أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أولا يعجبنا ومن هنا تخرج أحكامنا وعباراتنا التى تتحدث عن الخير والجمال تخرج عن جمال العلم.

يوضح زكى نجيب محمود نظريته فى القيم بقوله:

---

[1] نحو فلسفة علمية صـ ١٠٨.

" إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئاً، إنما هى تعبير عن انفعال المتكلم وهى تقال لعلها تثير فى السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصيحة ذعراشبيها به عند سائر أفراد الفصيلة التى تسمع الصيحة، والأمل فى أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أبناء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطحب كلمة ما بشعور ما فى عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت فى نفس سامعها نفس الشعور الذى كان قد اصطحب بها مراراً أثناء تنشئته وتربيته. "[1]

أما فى النقد الفنى فيتبنى زكى نجيب محمود مذهب النقد الجديد New - criticism وخلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفنى أو الأدبى سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجى، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تآلفت عناصره.

يقول لا يجوز للناقدين على هذه المدرسة جديدة أن يسأل عن لوحة مثلاً قائلاً فراها أو ما معناها لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون إذا الفن خلق لكائن جديد هل نسال عن جبل أوعن نهر أوعن شروق أو غروب قائلين ما مغرى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أونافرين. [2]

وعندما يتحدث زكى نجيب عن موقفه النقدى فإنه لا يقف عند حدود التأثر والا نفعال وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود فى لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد عبّر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها فى آثارها القابعة فى معابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان فى جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر [3].

فما يقوله شاعرنا العقاد

---

[1] موقف من الميتافيزيقا دار الشروق صـ ١٢٧.

[2] فى فلسفة النقد صـ ١٢٢ إلى صـ ٢٢٥.

[3] مع الشعراء صـ ١٥.

قضـــى نحبـــه فيـــه الزمـــان الـــذى مضـــى

فكـــان لـــه رســـماً وكـــان لـــه قـــبرا

وأشـــهدنا منـــه شـــخوصاً كأنهـــا

مســاحير ترجـــو كاهنـــا يبطـــل الســـحرا

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الانجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

ففى مذهب الناقد الانجليزى ريتشاردز أن "العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية. (١)

وإلى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان بصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة:

الأقاويل الشعرية هى التى تؤلف فيها أشياء من شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة خيالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه .

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى بل لتثار فى ذهنه خبرات ما ضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

" ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشئ الذى يشبه ما يعاف، فإنا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشئ أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتتجنبه إن تيقنّا انه ليس فى الحقيقة ما يخيل لنا."

---

(1) I.A. Richards. Principles of Literary cririeism, Rout ledge. 1960. p. 177.

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن يتصرف وفق وهمه غاضًا نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع ـ اللا واعى ـ من التأثير فى السلوك مالا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى اننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول ـ وأى علمنا ان الامر ليس كذلك ، فإن الانسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنّه أو علمه ـ فإنه كثيراً ما يكون ظنه أوعلمه مضاداً لتخيله فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. [1]

---

[1] نفس المرجع صـ ٢٣١.

المـــراجع الخـاصـة

سقـراط : مذكراتْ كسينوفون . Xenophane : Memorabilia

أفلاطون :

المحـاورات : "الجمهـوريـة" تـرجمـة فـؤاد زكريا، دار الكتاب العربى للطباعة والنشـر سنة ١٩٦٨.

"فايدروس" ترجمة. د. أميرة حلمى مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

"إيـــون" ترجمة د. سهير القلماوى و د. محمد صقر خفاجة.

أرسطـو :

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ١٩٥٣.

Butcher, Aristotle's Theory pf Poetry and fine arts 4th ed Macmillan 1932.

أفلـوطيـن :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus, Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.

Longinus, On the Sublime

كـانـط :

Kant, Critiaue du Jugement

trad. J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951

هيجــل :

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel'e Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, aModern library book, New York.

Hegel, Esthétiaue, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradlcy, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Potry london 1950.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شـوبنهـور :

Schopenhouer :The world As will and Idea. Transl. By R, B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols london. Kegan Paul. 1883.

نيتشــه :

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

تولستـوى :

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

أورتيجا جاسـت :

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. princeton University Press, 1968.

برجسون :

Bergson, H., Le rire, essai sur la signification du Comiaue Paris P.U.P 1940. Introduction à la métaphysique

كروتشه :

Croce. B., Aesthetic as science of experssion and general linguistic, trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- The Breciary of Aesthetic, trans 1913.

"المجمل فى فلسفة الفن" ترجمة د. سامى الدروبى ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

" كروتشه "مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم الجمال، طبعة ١٤ سنة ١٩٣٢ ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتر :

Sartre, J.P. l'imaginaire Paris Galimard 1940.

- The Psychology of inagination, Methuen London, 1972 literary Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. An Existentialist Aesthetic, University of Wisconsin press 1962

كاسيرر :

Cassirer, E., An Essay on Man the myth of the state. Anchor Books 1955 s. Languager and Myth Trans. S. langer Dover Pbu V.S.A. 1946.

لانجر :

Langer, S.K. Philosophy in a New key menter book 1942, Philoso plincal sketches. Press. 1962 Problems and From, Prollem of Art.

مراجـع عـامـة

Bosanquet B., A History of Awsthetic Allen & Unwin London 1949.

Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.

Amodern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader' Holt, Rinehart & winston New york 1960 Philosoplies of Art & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter & Richard Kuhns 1964.

Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.

(*) Knox, Jsrael, The Aesthetic Theories of Kant Hegel schopenhauer New Jersey : Humanities Press. Susserc Horvester preis. 1936.

وللكتاب ترجمـة عربيـة بقلـم الدكتـور فـؤاد زكريـا ــ المؤسسـة المصريـة العامـة للتـأليف والترجمة والنشر.

مـراجع عـربية :

" الجمـال فـى تفسيره المـاركسـى" بقلـم عـدد مـن الفلاسـفة السـوفييت ، ترجمـة يوسـف الحلاق، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.

د. أميرة حلمى مطر، مقدمة فى علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.

د. زكريا إبراهيم ، "فلسفة الفن فى الفكر المعاصر" مكتبة مصر ١٩٦٦.

جورج سانتيانا، "الاحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوى الانجلو.

د. محمد علـى أبـو ريـان ــ "فلسـفة الجمـال ونشـأة الفنـون الجميلـة". الـدار القوميـة للطباعـة والنشر ١٩٧٤.

ــ "مبادئ النقد الأدبى" تأليف ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.

مارتن هيدجر "فى الفلسفة والشعر". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.

المحتويات

الصفحة